Hannah Arendt

Más allá de la filosofía

Escritos sobre cultura, arte y literatura

Edición de Fina Birulés
y Àngela Lorena Fuster

Editorial Trotta

Bajo el título de *Más allá de la filosofía* se ofrece una serie de textos de Hannah Arendt, en su mayoría inéditos en lengua castellana, que dan a conocer el importante papel que en sus reflexiones desempeñan la crisis de la cultura, la poesía, el arte y la narración literaria. Al recoger trabajos y artículos redactados casi a lo largo de una vida, esta colección permite descubrir la articulación del estilo de su autora, la genealogía de algunos de sus conceptos más relevantes y de ciertos temas que atraviesan toda su obra.

Los materiales aquí reunidos tienen un carácter heterogéneo debido a que fueron escritos con distintos propósitos, en tiempos muy diversos, publicados en dos continentes y en dos lenguas distintas por una mujer que no se cansó de insistir en que lo importante, lo verdaderamente esencial, es reflexionar a partir de la experiencia. Entre estos materiales encontramos ejercicios de pensamiento, notas para conferencias, partes de sus libros, discursos de recepción de premios, obituarios y, en fin, reseñas tanto de escritos de amigos como de obras por las que no siente afinidad alguna. A través de esta variedad de géneros, despunta una nueva perspectiva sobre el pensamiento de Hannah Arendt con la que también emergen las siluetas de autores como Rainer Maria Rilke, Bertolt Brecht, Hermann Broch, W. H. Auden o Nathalie Sarraute, que ella supo trazar de manera singular.

Más allá de la filosofía.
Escritos sobre cultura, arte y literatura

Hannah Arendt

Edición de Fina Birulés y Angela Lorena Fuster
Traducción de Ernesto Rubio

D I T O R I A L   T R O T T A

La traducción de esta obra ha recibido una ayuda de Goethe-Institut,
institución financiada por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Alemania.



ganz1912

COLECCIÓN ESTRUCTURAS Y PROCESOS
Serie Filosofía

Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 543 03 61
Fax: 91 543 14 88
E-mail: editorial@trotta.es
http://www.trotta.es

ISBN: 978-84-9879-531-8
Depósito Legal: M-26918-2014

Impresión
Gráficas de Diego

ÍNDICE

III. RESPONDER AL TIEMPO

Introducción

EN LA BRECHA DEL TIEMPO

Fina Birulés y Àngela Lorena Fuster

«La palabra es la sombra de la acción».
Demócrito (B145)

I

«... los dolores, sin embargo,
dejemos estar: tanto hemos sufrido.
No [...] surge acción alguna
[desde el lamento helado».
Ilíada, XXIV, 522-524

Con esta edición titulada *Más allá de la filosofía* pretendemos hacer accesibles algunos artículos de Hannah Arendt hasta ahora inéditos en lengua castellana y brindar, a través de ellos, la posibilidad de conocer el importante papel que en sus reflexiones desempeñan la crisis de la cultura, la poesía, el arte y la narración literaria[1]. Al presentar una serie de textos redactados casi a lo largo de una vida, esta colección permite descubrir la articulación del estilo de su autora, la genealogía de algunos de

1. En esta compilación no se recogen la totalidad de los artículos que Arendt escribió sobre temas de literatura, arte y cultura, sino solo los que no habían aparecido publicados hasta este momento en traducción castellana. Hemos optado por este criterio para no abundar inútilmente en el trabajo ya hecho y para no complicar más la ya complicada trayectoria de publicaciones de la obra arendtiana. Sin embargo, por un criterio de coherencia con el contenido de la presente edición, hemos hecho dos excepciones por lo que respecta a «La permanencia del mundo y la obra de arte» (en *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 2002, pp. 184-191), cuya traducción reproducimos, y al «Discurso de recepción del premio Sonning» (publicado como «Prólogo» en *Responsabilidad y juicio*, Paidós, Barcelona, pp. 37-46), que traducimos de nuevo.

Agradecemos a Amparo Fornes Gómiz su inestimable ayuda en la traducción de los textos del alemán.

sus conceptos más relevantes y de ciertos temas que atraviesan toda su obra. Además, las páginas que siguen a esta introducción proporcionan una nueva perspectiva sobre el pensamiento de Arendt, quien con su lectura atenta nos ofrece singulares enfoques sobre Bertolt Brecht, Hermann Broch, Nathalie Sarraute, Rainer Maria Rilke y, en general, sugiere cómo acercarse a determinadas figuras de la cultura del siglo XX.

Esta recopilación está dividida en tres partes: la primera reúne, bajo el título de «La fragilidad de los asuntos humanos», textos en torno a la función del arte y de la cultura en la estabilidad del mundo de los asuntos humanos y a su capacidad «poética» de revelar y, al mismo tiempo, de remediar, la fragilidad que los caracteriza.

La segunda parte, «El enigma de las llamas. Algunas *silhouettes*», agrupa artículos y reseñas siempre en torno a figuras que, ante la progresiva pérdida de mundo característica de la modernidad, se muestran más interesadas «en el enigma de las llamas que en el de las cenizas»[2]. La expresión nos la sugiere la propia Arendt, quien en el intercambio epistolar con la escritora y amiga Mary McCarthy se refiere a sus retratos de *Hombres en tiempos de oscuridad* en estos términos: «Yo creía que estaba dibujando *silhouettes*»[3]. Al delinear estas *silhouettes*, nos acerca a la luz de vidas y obras que ofrecieron reflejos de la llama que iluminó esos tiempos de oscuridad que les tocó vivir, aunque quizá esta solo brillara durante unos instantes. En algunos de los escritos incluidos en esta parte hallamos muestras de este modo de trazar característicamente arendtiano que sintetiza los rasgos esenciales de una obra o de un autor mientras perfila el contorno de un problema destacando el fondo sobre el cual se proyecta. Cabe advertir, de todos modos, que con la *silhouette* Arendt no pretende ofrecer idealizaciones pedagógicamente diseñadas, o «vidas» a la manera moralizante de Plutarco: escribe historias políticas ejemplares[4].

Finalmente, «Responder al tiempo» agrupa algunos textos que permiten acercarse a la radicalidad con la que Arendt lee y analiza. En ellos se aprecia cómo responde a las solicitaciones de su tiempo y de sus contemporáneos y cómo siempre muestra sin tapujos lo que en su opinión son auténticas insuficiencias de los textos comentados. Basten como muestra

2. Con esta expresión —que remite a un verso del poema «Magie» (Magia) de Rilke, citado en «La permanencia del mundo y la obra de arte»— Arendt se refería a Walter Benjamin; véase *infra*, pp. 34-35 y *Hombres en tiempos de oscuridad*, trad. de C. Ferrari, Gedisa, Barcelona, 2001, p. 165.

3. *Entre amigas. Correspondencia entre Hannah Arendt y Mary McCarthy*, trad. de A. M.ª Becciú, Lumen, Barcelona, 1999, p. 357.

4. E. Young-Bruehl, *Hannah Arendt. Una biografía*, trad. de M. Llopis Valdés, Paidós, Barcelona, 2006, p. 52.

las palabras escritas acerca de *Modern German Literature* de Victor Lange: «No tendría mucho sentido hacer una reseña de una obra así de no ser por el peligro, esperemos que imaginario, de que acabe convertida en libro de texto [...] surtiría a los más endebles de un terrorífico arsenal de eslóganes baratos que no tienen la más mínima relación con los autores y las obras a los que hacen referencia»[5].

Los materiales aquí recogidos presentan un carácter heterogéneo: fueron escritos con distintos propósitos, en tiempos muy diversos, publicados en dos continentes y en dos lenguas distintas por una autora que no se cansó de insistir en que lo importante, lo verdaderamente esencial, es pensar a partir de la experiencia viva, de los acontecimientos, a los cuales el pensamiento debe mantenerse vinculado por ser estos los únicos indicadores para poder orientarse[6]. Así, en las páginas que siguen encontramos ejercicios de pensamiento, notas para conferencias, partes de libros, discursos de recepción de premios, obituarios y, en fin, reseñas de escritos de amigos —presentes o pasados— y de obras por las que no siente afinidad alguna.

Entre el comentario sobre las *Elegías de Duino* de Rilke, escrito a cuatro manos junto con Günther Stern y publicado en Suiza en 1930, y el obituario de Wystan Auden, escrito en 1973 y publicado en 1975 en *The New Yorker*, median más de cuatro décadas. Arendt había entrado en los años treinta siendo una joven y prometedora doctora en filosofía, cuyas investigaciones iban progresivamente orientándose hacia la cuestión judía a través de su interés en la figura de Rahel Varnhagen. A la sombra de un creciente antisemitismo y del ascenso del nacionalsocialismo, Arendt hará sus primeras incursiones en el periodismo y empezará a publicar algunos artículos y reseñas de cariz filosófico en distintos periódicos de Alemania. En estos plantea muchas de las cuestiones que desarrollará en su libro sobre Rahel Varnhagen y no pierde ocasión para desvelar las artimañas culturales de las que se vale el nacionalsocialismo con el fin de buscar precursores dentro de la cultura procediendo a un auténtico saqueo de la tradición católica conservadora[7]. Pero desde 1933, cuando a raíz de su colaboración con los sionistas en la recolección de la «propaganda del horror» Arendt es arrestada por la policía y decide emigrar a Francia, inicia

5. Véase *infra*, p. 209. Por citar otro ejemplo de juicio contundente: «No vale la pena criticar sus libros, puesto que se critican por sí mismos mediante el aburrimiento mortal que producen en el lector»; véase *infra*, p. 152.

6. *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, trad. de A. Poljak, Península, Barcelona, 2003, p. 20.

7. Véase el comienzo del artículo sobre Müller, *infra*, p. 189.

un periodo de intenso activismo político durante el cual no publica. No será hasta 1942, ya establecida en los Estados Unidos, cuando retome la escritura de artículos, en su mayoría reflexiones sobre la situación derivada de la virulencia de la persecución antisemita en Europa y sobre la necesidad de formar un ejército judío para que los judíos se expresaran políticamente, luchando contra Hitler, como un pueblo europeo más. Estos textos verán la luz en publicaciones periódicas como *Menorah Journal* o *Aufbau*[8], hasta que sus reflexiones, no solo sobre estas cuestiones, sino sobre literatura y cultura en general, conquistarán su lugar en algunas de la revistas de más prestigio del momento como *Partisan Review*, *Commentary* y *Nation*. Así, a mediados de la década de los cuarenta se intensifica su actividad como articulista, y su creciente notoriedad como intelectual en el contexto neoyorquino se debe a este trabajo. En una de sus primeras cartas a Karl Jaspers podemos leer: «Desde que estoy en América, es decir, desde 1941, me he convertido en una especie de autora independiente, algo intermedio entre el historiador y el publicista político»[9]. Recordemos que Arendt no fue acogida por la academia estadounidense hasta después de la publicación de *Los orígenes del totalitarismo* en 1951, y que por tanto su reputación como intelectual durante aquellos años en que entra a formar parte de los *New York Intellectuals* se debe a su faceta de articulista. De hecho, algunas partes de esa ingente obra que empezó a redactar entre 1945 y 1946 aparecieron previamente en estos medios en forma de artículos. Como relata su biógrafa Elisabeth Young-Bruehl, el ritmo de escritura de Arendt era frenético. Aparte de estar motivada por razones de supervivencia económica, esta intensa actividad tenía como objetivo «introducir la literatura y la filosofía europeas contemporáneas en los círculos culturales norteamericanos», hacer una especie de contrabando del mundo judeo-alemán que estaba siendo destruido[10]. A su llegada a Nueva York intentó convencer a diversos editores, en especial a editores emigrados como los de Pantheon Books y Shocken Books, de que publicaran la obra de Walter Benjamin, Franz Kafka y Bernard Lazare.

En aquella década Arendt comenta y reseña en estas publicaciones periódicas las obras de escritores como Stefan Zweig, Franz Kafka, Her-

8. A partir de agosto de 1949 hasta los inicios de 1950 Arendt trabajó como *executive secretary* para la Jewish Cultural Reconstruction Inc. (JCR); véase a este respecto *Hannah Arendt. Gershom Scholem. Der Briefwechsel*, ed. de M. L. Knott y D. Heredia, Jüdischer Verlag/Suhrkamp, Berlín, 2010.

9. H. Arendt y K. Jaspers, *Briefwechsel 1926 bis 1969*, ed. de L. Köhler y H. Saner, Piper, Munich, ²2001, carta del 18 de noviembre de 1945, p. 107 [la traducción es nuestra].

10. *Hannah Arendt. Una biografía*, cit., p. 252.

mann Broch —con el que mantuvo una relación de amistad y de quien a su muerte fue albacea literaria—, Robert Gilbert —amigo íntimo de Heinrich Blücher—, Arthur Koestler o Bertolt Brecht, reseñas recogidas en parte en este volumen. También prologa la traducción inglesa de la obra de Bernard Lazare, *El muladar de Job*, que apareció en Schocken Books, la editorial donde Arendt trabajaba como directora desde 1945. Lo que tienen en común todas estas reseñas y, por tanto, lo característico del estilo de Arendt en lo que se refiere a este tipo de escritura para un público no especializado, es el modo en que se sintetiza el análisis de la obra a través de pocos puntos o señalando alguna característica definitoria, mientras se demora en una reflexión más amplia que pone al autor en relación con su tiempo y su circunstancia. Precisamente la falta de un criterio semejante es lo que Arendt critica tan duramente en la historia de la literatura escrita por Victor Lange.

Cabe apuntar el hecho de que en la década de los cincuenta, iniciada con la publicación de *Los orígenes del totalitarismo*, Arendt se dedica con intensidad a fraguar los fundamentos de una heterodoxa teoría política que tomará su forma más articulada en tres libros: *La condición humana* (1958), *Entre pasado y futuro* (1961) y *Sobre la revolución* (1963). Son años en que suspende su dedicación a la crítica literaria y cultural, pero, en cambio, será en el seno de ese marco teórico que Arendt está conformando donde el arte podrá encontrar un lugar. Cuando durante los años posteriores retome esporádicamente esta actividad con reseñas sobre autores como Sarraute o Dostoyevski, lo hará con el mismo estilo, directo y especulativo al tiempo, que caracterizó su firma en las publicaciones periódicas.

Merece también la pena señalar que de muchos de los textos aquí compilados existen varias versiones escritas por la misma Arendt en alemán y en inglés. Sobre el carácter bilingüe de la obra arendtiana es importante subrayar que la idea ordinaria de edición original es extraña a la producción de esta pensadora. Basta traer a colación los recientes comentarios de Marie Luise Knott[11] o de Sigrid Weigel[12] acerca de que la versión americana y la alemana de sus obras fundamentales constituyen dos originales distintos, a pesar de ser coexistentes. Como es sabido, Arendt publicó en inglés, en 1958, *The Human Condition* y fue

11. *Verlernen. Denkwege bei Hannah Arendt*, Matthes & Seitz, Berlín, 2011.

12. «Poetic difference —sounding through— inbetweenness. Hannah Arendt's Thoughts and Writings between different languages, cultures, and fields», en E. Goebel y S. Weigel (eds.), *«Escape to life». German Intellectuals in New York. A Compendium on Exile after 1933*, Walter De Gruyter, Berlín/Boston, 2012, pp. 55-79.

ella misma quien se encargó de la posterior versión definitiva de la traducción alemana de 1960 titulada *Vita Activa oder vom tätigen Leben*, así como también lo es que algunos capítulos de *Los orígenes del totalitarismo* (1951) fueron escritos primero en alemán y otros directamente en inglés, aunque el libro se publicara en su primera edición en lengua inglesa[13].

De sólida educación académica alemana y, como hemos visto, tras formarse «por la experiencia de ocho años en Francia, largos y bastante felices»[14], Arendt se exilió a los Estados Unidos de América donde residió hasta el final de sus días y se encontró en la situación de tener que aprender una nueva lengua extranjera y escribir en ella. Ahora bien, esto no solo indica que tuvo que repensar su relación con la lengua materna[15], sino también que se vio obligada a «traducir» lo ocurrido en Europa a un contexto cuyo pensamiento no había sido destruido por la experiencia de la Primera Guerra Mundial y al que casi le resultaban prácticamente ajenos los interrogantes planteados por la modernidad teórica y artística, así como los derivados de la ruptura definitiva del hilo de la tradición a raíz de los hechos del totalitarismo[16]. Así pues, el exilio significó para Arendt la certeza de que cualquier expresión, sentimiento, gesto o reacción tenía que ser traducido, tras-puesto, o sea, interpretado. De ahí que los «originales» redactados en inglés puedan ya entenderse como traducciones y que quepa considerar con Knott que acaso todos sus textos no sean otra cosa que versiones. Por ejemplo, una idea escrita en inglés vuelve a ser reescrita en alemán y, a su vez, esta revisión la vemos

13. *The Human Condition*, Chicago UP, Chicago, 1958; *Vita Activa oder vom tätigen Leben*, Piper, Múnich/Zúrich, 1960; *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt Brace and Co, Nueva York, 1951.

14. Véase *infra*, p. 66. Arendt conocía bien la lengua francesa.

15. «Sí, escribo en inglés, pero no he perdido esa distancia [respecto del inglés]. Hay una diferencia enorme entre la lengua materna y todas las demás. En lo que a mí respecta, se lo digo con absoluta claridad: en alemán me sé de memoria un montón de poesías, que están, ahí, de algún modo, en el fondo de mi cabeza, *in the back of my mind*. Y esto es algo que ya no volveré a conseguir. En alemán puedo permitirme cosas que nunca me permitiría en inglés. Bueno, la verdad es que de vez en cuando también me las permito en inglés, porque me he vuelto un poco descarada, pero en general he mantenido la distancia» («Entrevista televisiva con Günter Gaus», en *Lo que quiero es comprender. Sobre mi vida y mi obra*, trad. de M. Abella y J. L. López de Lizaga, Trotta, Madrid, 2010, p. 55).

16. Véanse las palabras de Arendt sobre las «tres generaciones perdidas» del siglo XX, *infra*, p. 124, o también el comentario incluido en la introducción a *Hombres en tiempos de oscuridad*, cit., p. 11: «los tiempos de oscuridad no son en absoluto una rareza en la historia, aunque tal vez desconocidos en la historia norteamericana, que por lo demás tiene su buena porción, en el pasado y el presente, de crímenes y desastres».

reutilizada en la segunda edición en inglés. Y si atendemos al hecho de que las distintas versiones incorporan también detalles que tienen que ver con las particularidades del público a quien van dirigidas y con el contexto cultural o político en el que se leerán, todavía podemos hallar más argumentos a favor de este carácter de sus textos[17]. La sensibilidad hacia cuestiones lingüísticas tales como la relación sintomática de los exiliados con la lengua materna y con la lengua del país de acogida, o la relevancia y la dificultad de la traducción, sobre todo en el caso de la poesía, son cuestiones que emergen de forma significativa en algunos textos aquí recogidos. No en balde Arendt afirmaba sin ambages, incluso en los tiempos más difíciles: «Para mí Alemania es la lengua materna, la filosofía y la poesía. De todo esto puedo y debo responder»[18]. Si tomó distancias de la filosofía tras los acontecimientos que interrumpieron su juventud, jamás quiso separarse de su lengua materna y de la poesía que aprendió en esta lengua siendo solo una niña. Así se puede leer en uno de los pasajes más hermosos de su «Epílogo a *No me he caído de un burro al galope* de Robert Gilbert»:

> Todos nacimos sin laureles. Crecimos sin ellos, y si tuvimos la suerte necesaria, de niños descubrimos algo que se conoce como «lo poético» (*das Poetische*), y que se encuentra en el germen de toda poesía (*Dichtung*). Desde ese instante —no del todo dichoso, pero no sujeto, al menos aún, a la enseñanza obligatoria— hemos ido rescatando algunas cosas, distintas, sin duda, dependiendo del bagaje de cada uno, pero entre las cuales siempre ha habido un lugar reservado a las canciones infantiles[19].

Como veremos, para Arendt, rescatar es tanto un predicado del arte como una parte fundamental de una metodología encaminada a no perder lo valioso en épocas donde se está rodeado de ruinas.

17. Como ejemplo podemos citar la versión inglesa y alemana de *Sobre la violencia*; mientras que en la versión inglesa (*On Violence*, Harvest Books, Harcourt, Brace and World, Nueva York, 1970, p. 84) Arendt no explica qué es un estado federal, sino que solo se limita a criticar cómo el gobierno federal subordina el poder de los estados, en la versión alemana (*Macht und Gewalt*, Piper, Múnich/Zúrich, 1970, p. 84) se preocupa por ser mucho más cautelosa y explicarlo detenidamente para evitar que los lectores alemanes puedan interpretar que es lo mismo que sucede en Alemania.

18. H. Arendt y K. Jaspers, *Briefwechsel 1926 bis 1969*, cit., pp. 54-55 [la traducción es nuestra].

19. Véase *infra*, p. 111.

II

> «Ninguna filosofía, análisis o aforismo, por profundo que sea, puede compararse en intensidad y riqueza de significado con una historia bien narrada»[20].
>
> Hannah Arendt

«En verdad vivo en tiempos sombríos»: son palabras de Bertolt Brecht. Con ellas sugiere que los tiempos sombríos no son solo de horror sino también de confusión, pues la teoría ya no viene en nuestra ayuda. Al tomar prestado este verso del famoso poema «A las generaciones futuras» como título de una de sus colecciones de ensayos, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Arendt parece considerar que efectivamente son tiempos en los que el espíritu humano camina en las tinieblas[21] o, lo que es lo mismo, son momentos donde las formas tradicionales de explicación ya no explican nada, pero esto no significa que no podamos dar con ciertas formas de iluminación que nos permitan acercarnos a lo real[22]. De ahí que en su obra recurra a una multitud de registros, unos procedentes del debate filosófico y de las ciencias sociales, y otros de la literatura, del retrato biográfico y de la poesía. Bérénice Levet nos ha recordado recientemente que, a partir de los inicios de la década de los años sesenta, se da «una ascensión fulgurante de la sociología, la lingüística y el psicoanálisis en la comprensión del fenómeno humano»[23] y que, frente a los expertos contemporáneos en ciencias sociales y a los elogios que el siglo XX ha dedicado a la mirada científica, Arendt no olvida lo que la aproximación literaria tiene de particular. Parece como si nuestra autora estuviera sugiriendo que «[en] una sociedad en donde las abstracciones de la teoría social y de las ciencias sociales a veces enmascaran conflictos reales —en palabras de Lisa Disch—, una buena narración puede revelar los presupuestos ocultos en argumentos aparentemente neutrales, y desafiarlos»[24]. De este modo, el relato, el poema, serían, en ocasiones, caminos de aproximación a la vida y a los hechos históricos. Muestra de ello son obras tales como *Los orígenes del totalitarismo* o *So-*

20. *Hombres en tiempos de oscuridad*, cit., p. 32.
21. Arendt toma esta expresión de Alexis de Tocqueville en *La democracia en América*, ed. crítica y trad. de E. Nolla, Trotta/Liberty Fund, Madrid, 2010, vol. II, parte IV, cap. VIII, p. 1177.
22. Para una interpretación similar puede verse el artículo de D. Duban, «Explaining Dark Times: Hannah Arendt's Theory of Theory»: *Social Research* 50/1 (1983), p. 218.
23. B. Levet, *Le musée imaginaire d'Hannah Arendt*, Stock, París, 2011, p. 17.
24. L. Disch, «*Storytelling*. Más verdades que hechos» (trad. de M. Sirczuk): *Taula: Quaderns de pensament* 43 (2011), pp. 77-104.

bre la revolución en las que añade profundidad y concreción a sus análisis y ensayos convocando la obra de autores como Conrad, T. E. Lawrence, Proust, Melville, Dostoyevski, Faulkner o Kafka, a los que utiliza del mismo modo que a los filósofos.

En 1956, Arendt escribe que «la ruptura de nuestra tradición es hoy un hecho consumado»[25] y advierte que no hay que considerar que tal ruptura resulta de los intentos de los pensadores poshegelianos por alejarse de los esquemas de pensamiento que habían regido en Occidente durante más de dos milenios; en todo caso, estos pueden entenderse como un presagio de aquella. La fractura irrevocable del hilo de la tradición no fue deliberada, sino que empezó a manifestarse con la cadena de catástrofes ocasionadas por la Primera Guerra Mundial. El corte definitivo se dio con la dominación totalitaria que, en su carácter sin precedentes, no puede ser aprehendida con las categorías habituales del pensamiento político y cuyos crímenes no se pueden juzgar con las normas de la moral tradicional, ni castigar dentro de la estructura legal de nuestra civilización[26]. Por lo tanto, la emergencia de los regímenes totalitarios no significó solo una crisis política, sino también un problema de comprensión: Arendt levanta acta de la heterogeneidad entre las herramientas tradicionales y la experiencia política del siglo XX, esto es, toma nota de la pérdida de autoridad del pasado. Como apunta ya en su artículo sobre Hermann Broch, se trata de «la ruptura de un mundo que si se ha mantenido unido y ha conservado su sentido no ha sido gracias a sus 'valores' sino al automatismo de sus costumbres y sus clichés»[27]. Es, pues, en esta clave en la que hay que entender su pensamiento, así como su interés por lo que el arte, la poesía o la narración pueden permitir en este contexto. Muestra de ello es el rasgo que, según Arendt, caracteriza las parodias de las formas clásicas en la obra de Brecht: «... la profunda rabia ante el rumbo que ha tomado el mundo y ante el hecho de que hayan sido siempre los vencedores los que han elegido qué es lo que debe registrar y recordar la humanidad. Brecht no escribe su poesía solo para los desfavorecidos, sino para aquellos hombres, vivos o muertos, cuya voz no ha sido nunca escuchada»[28]. En nuestros tiempos, las obras del pasado ya no se transmiten automáticamente, nos llegan sin la ayuda de la tradición que, al seleccionar, dar nombre, transmitir y separar lo valioso de lo negativo, lo ortodoxo de lo herético,

25. *Entre el pasado y el futuro*, cit., p. 33.
26. *Ibid.*
27. Véase *infra*, p. 141.
28. Véase *infra*, p. 132.

permitía que el pasado coagulara en experiencia al presente y al futuro, constituía una forma de memoria y proporcionaba continuidad entre el pasado y el presente[29]. De ahí que, en la lectura de los textos aquí reunidos, podamos apercibirnos de que los escritores y los artistas que le interesan son aquellos cuya obra «no mira hacia atrás ni con nostalgia... »[30] ni constituye una certificación «del lamento ante lo que se ha perdido, sino de la expresión de la propia pérdida»[31].

III

> «Sin embargo, la salvación es nombrar, o lo que es lo mismo, salvaguardar de la destrucción. Al final, nombrar es ensalzar, pero aquello que es ensalzado no es algo que permanezca en un estado invariable, ni es esa inmutabilidad la razón de la celebración. Ser ensalzado significa ser transformado en un ser más fuerte»[32].
>
> Hannah Arendt

Pareciera que la época en que Arendt escribe, marcada por el ascenso de la sociedad de masas, impusiera una reflexión de talante metafísico o sociológico sobre el papel del arte en la modernidad, reflexión que fue acometida por autores como Heidegger, Benjamin o Adorno. A diferencia de ellos, Arendt no se ha distinguido por ser una pensadora del arte; de hecho, si atendemos a sus principales obras, diríamos que el tema del arte se presenta de manera transversal en su pensamiento, pero jamás exhaustiva. Sin embargo, tanto el arte como la cultura y, en general, la dimensión estética, son centrales en la dinámica de su reflexión: precisamente la teoría de la acción que la hizo célebre se apuntala sobre las intersecciones y las analogías entre el fenómeno estético y el político, sin que por ello opere una reducción del uno al otro. Como ya se ha indicado, Arendt despliega sus consideraciones sobre el arte a modo de notas sobre artistas, en su mayoría reseñas y comentarios sobre escritores. Pero en *La condición humana* podemos leer una breve teoría de sello fenomenológico que gira en torno a la relación del arte con la tripartición de la *vita activa* y con la temporalidad, teoría que se desarrollará y enriquecerá en una meditación —ensayada como mínimo en dos ocasiones, la primera

29. *Hombres en tiempos de oscuridad*, cit, p. 206.
30. Véase *infra*, p. 128.
31. Véase *infra*, p. 101.
32. *Infra.*, p. 83.

en alemán, la segunda en inglés— sobre el significado político y social de la crisis en la cultura[33]. Todos estos textos son más bien breves y en ellos las características del arte están, más que diseccionadas en detalle, esbozadas a grandes rasgos.

Antes de avanzar, no obstante, conviene introducir uno de los conceptos más originales de la teoría de la acción arendtiana, cuya importancia resulta evidente en muchos de los escritos que aquí presentamos: el concepto de mundo a través de su relación con la *vita activa*.

Ante todo, el mundo común no se deja reducir, según nuestra pensadora, a la gente que vive en él: es el espacio que hay «entre» ellos. El mundo, en cuanto es común, no es idéntico a la Tierra o a la naturaleza, más bien está relacionado con «los objetos fabricados por las manos del hombre, así como con los asuntos de quienes habitan juntos en el mundo hecho por el hombre»[34]. Convivir en el mundo significa, en esencia, que un mundo de cosas está *entre* quienes lo habitan. Y, como todo lo que está en medio, lo que está «entre» (*in-between*), el mundo une y separa a quienes lo tienen en común a través de relaciones que jamás suponen la fusión[35]. Se trata de un mundo humano en cuyo seno hay espacio para desplazarse y compartir perspectivas distintas; y cabe recordar aquí que la libertad aparece en el intercambio con los demás y no con nosotros mismos.

Así la civilización se puede entender como el mundo que los seres humanos han ido construyendo al poner límites a los procesos devoradores naturales y también al hablar sobre él. De modo que aunque la especie humana, al igual que otras especies animales, exige que sus miembros se asocien para producir lo necesario con vistas a la reproducción de la vida, a su supervivencia, no cualquier forma de convivencia humana tiene mundo. Como es sabido, Arendt, a diferencia de otros pensadores, valora positivamente la dimensión artificial derivada del hacer humano. Por ello recurre al término *labor* para denominar las actividades sociales que realizamos para el mantenimiento de la vida biológica y cuyos productos están destinados a ser rápidamente *consumidos*. Los humanos, en contraste con los animales, frente a los procesos a que obliga la naturaleza, frente al ciclo dado de labor-consumo, pueden transformarlos; edifican un mundo artificial capaz de sobrevivirles, de ser objeto de *uso* y de proveerles un espacio estable donde habitar. Solo por haber erigido con el *trabajo* un mundo de

33. Nos referimos a «Cultura y política», recogido en esta compilación, y «La crisis en la cultura: su significado político y social», que forma parte de *Entre pasado y futuro*, cit., pp. 303-345.

34. *La condición humana*, cit., p. 62.

35. *Ibid.*, pp. 61-62.

objetos, relativamente independiente, a partir de lo que la naturaleza da, y por haber construido este ambiente artificial, podemos considerar la naturaleza como algo objetivo. Lo que distinguiría la *labor* del *trabajo* es que los resultados de la primera son inmediatamente consumidos por el laborante, mientras que los productos del trabajo —sean objetos de uso u objetos de goce como las obras de arte—, una vez acabados, persisten. Es la estabilidad, la durabilidad de los resultados del *trabajo* lo que posibilita la objetividad. Sin un mundo entre los hombres y la naturaleza, sin un espacio donde las cosas se vuelven públicas, solo habría un movimiento eterno, nunca objetividad. La característica básica de este mundo común no radica en que sus objetos sean herramientas o útiles, ni su mundanidad consiste en ser un sistema abierto de remisiones entre utilidades, sino que lo esencial es su estabilidad, durabilidad, artificiosidad e intersubjetividad[36]. Pero este espacio público no está constituido tan solo por los productos del trabajo sino también por la cultura y las instituciones. Merece la pena insistir, pues, en que el concepto de mundo se encuentra vinculado a la tentativa arendtiana de revisar el contenido de lo político y a su esfuerzo por repensar la acción de forma no tradicional[37].

El objeto de la política está ligado precisamente a la preocupación por el mundo (*amor mundi*) y, por ello, a los gestos dirigidos a estabilizar la convivencia de seres perecederos a través de una comunidad de diversos. Y en este punto conviene recordar que el mundo erigido no es, por sí mismo, un espacio de libertad, pues las actividades del trabajo tienen siempre un valor meramente instrumental. El proceso de fabricación está enteramente determinado por las categorías de medio y fin; la cosa fabricada es un producto final en el doble sentido de que el proceso de producción termina en ella y de que solo es un medio para llegar a tal fin. Arendt considera que el mundo solo se revela habitable en tanto trasciende la simple funcionalidad de los bienes de consumo y la utilidad de los objetos de uso, y solo se convierte en un espacio en el que es posible la vida en su sentido no biológico (*bios*) gracias a la *acción* y a la palabra.

La acción, que «se da entre los hombres sin la intermediación de cosas o materia»[38], no ayuda a la subsistencia de la especie ni añade cosas

36. Véase el ensayo de Hans Jonas «Actuar, conocer, pensar. La obra filosófica de Hannah Arendt», en *Hannah Arendt. El orgullo de pensar*, Gedisa, Barcelona, 2000, p. 31.

37. Como, entre otros, ha señalado Auden en «Thinking what we are doing», reseña de la *Condición humana* escrita en 1959 (actualmente recogida en el volumen editado por G. Williams, *Hannah Arendt. Critical Assessments of Leading Political Philosophers*, Routledge, Londres/Nueva York, 2006, vol. III).

38. *La condición humana*, cit., pp. 21-22.

tangibles al mundo; solo percibimos sus efectos en *la intangible trama de relaciones humanas* que se da siempre donde los humanos viven juntos. De las tres actividades es la única que otorga sentido a nuestras vidas y al mundo.

Frente a la *procesualidad* de la labor y a la *proyectabilidad* del trabajo, la acción se distingue por su libertad constitutiva, por su impredecibilidad, pues solo puede tener lugar en un contexto plural, siempre supone una trama de relaciones humanas ya existente. Al poner el acento en la *natalidad* —concepto que, dicho sea de paso, cristalizó en su mente tras haber asistido a un concierto del *Mesías* de Händel[39]—, Arendt se dota de una vía para dar cuenta de la acción: nacer es aparecer por primera vez, irrumpir e interrumpir. En este sentido, entiende que acción humana es inicio, libertad, comienzo; los seres humanos tienen el extraño poder de interrumpir los procesos naturales, sociales e históricos, puesto que la acción hace aparecer lo inédito. De toda criatura recién nacida se espera lo inesperado.

Ahora bien, la acción solo es política si va acompañada de la palabra (*lexis*), del discurso, y ello se debe a que, en tanto que plurales y distintos, podemos conversar, debatir, comunicarnos. Si la característica de los humanos fuera la homogeneidad y no la pluralidad nuestro lenguaje jamás podría revelar la realidad común ni lo que nos distingue a unos de otros. De esta manera, podemos decir que para Arendt la acción es fundamentalmente inter-acción y, al mismo tiempo, y a diferencia de la conducta, requiere iniciativa, apunta a lo inesperado.

Toda acción acaece, pues, en una trama de relaciones y referencias ya existentes, de modo que siempre alcanza más lejos: pone en relación y movimiento más de lo que el propio agente podía prever. Las acciones son significativas o inauguran algo en la medida en que exceden las mutuas expectativas que constituyen las relaciones humanas. De esta manera, además de ilimitada en sus resultados, la acción se caracteriza por ser impredecible en sus consecuencias y también, a diferencia de los productos del trabajo, por su irreversibilidad. Quien actúa no puede controlar los resultados de su acción. Solo cuando es demasiado tarde sabrá lo que ha hecho, o lo que es lo mismo: «la luz que ilumina los procesos de la acción, y por lo tanto todos los procesos históricos, solo aparece en su final»[40].

39. Véase H. Arendt y H. Blücher, *Briefe 1936-1968*, ed. de L. Köhler, Piper, Munich, 1996 (carta del 18 de marzo de 1952).

40. *La condición humana*, cit., p. 215.

Al hilo de esta distinción, ha sido habitual subrayar la admiración de Arendt por el espacio público griego, pero hay que decir que la verdadera relevancia de la *polis* griega para su concepción política descansa, en primer lugar, en el hecho de que sus ciudadanos abandonan la casa —son libres para desplazarse— y consiguen comportarse entre sí como si no estuvieran condicionados por la necesidad natural[41], esto es, se reconocen mutuamente como agentes, libres, pares. De modo que, cuando Arendt analiza la sociedad moderna, su crítica no se reduce a un simple lamento acerca de cómo los modernos concedemos tanto valor a la tecnología, sino que su preocupación básica gira en torno a las perniciosas consecuencias que detecta en el hecho de que la sociedad moderna esté organizada alrededor de la labor —que las ocupaciones en que utilizamos la mayor parte de nuestro tiempo y atención sean aquellas a través de las cuales mantenemos nuestra vida biológica y que el valor social de nuestro hacer se conciba en términos, no de lo que cada uno produzca, sino por su función en el proceso productivo colectivo—[42]. La imagen de la Edad Moderna como proceso de decadencia donde lo natural habría sido progresivamente sustituido por lo artificial no es lo que se desprende del análisis arendtiano. Más que mostrarnos esta época como un retroceso paulatino de la naturaleza, nos la presenta como un desmesurado avance de la misma y, por ello, como una progresiva pérdida de mundo común. Arendt sugiere que, en la modernidad, se habría dado una paulatina fuga del mundo, de la pluralidad, hacia el yo, una fuga de la realidad que es al mismo tiempo una huida de la responsabilidad hacia la indiferencia con respecto a lo común. De ahí también su reticencia ante el viraje psicologizante e individualista de la novela donde el tema y la perspectiva giran en torno a la subjetividad y «el mundo, como un dato objetivo, está de alguna forma ausente. No hay descripciones, no es algo sobre lo que se dialogue; de ahí que esté ausente la multitud de perspectivas desde las que poder ver»[43]. Y de ahí también su aplauso a aquellos editores que, contra la moda imperante, «deben de haber depositado sus esperanzas en un público lector que cuenta con una mayor

41. Véase el § 16 de *La condición humana*, cit.

42. Auden, en su reseña de *La condición humana*, antes citada, escribe que los artistas son prácticamente los únicos trabajadores que quedan (p. 12). La propia Arendt afirma: «El artista, sea pintor, escultor, poeta o músico, produce objetos mundanos, y esta reificación nada tiene en común con la muy discutible y, de todos modos, no artística práctica de la expresión. El arte expresionista es una contradicción terminológica, pero no el arte abstracto» (*La condición humana*, cit., p. 359, n. 88).

43. Véase *infra*, p. 173.

sensibilidad por la belleza y por los valores más puramente humanos que por las poses más modernas o modernistas»[44].

Sin embargo, también su respeto y su admiración por una autora como Nathalie Sarraute deriva del hecho de que ella logra decir este nuevo orden de cosas, donde el yo sale de su infierno solitario solo a través de las voces del *ellos*, es decir, no a través de una relación con ese mundo que hace de los hombres seres plurales. Tal como se ha indicado, según Arendt, sin mundo no hay posibilidad de singularización, de mostrar ante los otros *quién* soy. En fin, una anotación de 1955 en su *Diario filosófico* puede ayudarnos a ordenar lo dicho hasta ahora y a indicar el camino que nos llevará de la breve teoría del arte de *La condición humana* a la incompleta teoría del juicio político. En este pasaje Arendt caracteriza el *amor mundi* en los siguientes términos:

> ... trata del mundo en el que erigimos nuestros edificios y en el que queremos dejar algo permanente, al que pertenecemos, en cuanto *somos* en plural. Además es un mundo frente al cual permanecemos eternamente extraños, por cuanto somos también en singular, un mundo que en su pluralidad es el único lugar desde el cual podemos determinar nuestra singularidad [...] solo podemos ser conocidos en el *entre* del mundo. El nombre se nos adhiere en el *entre*. En el puro interior no hay ningún nombre; allí solo hay yo y tú, que son intercambiables[45].

IV

> «Quizá el poeta te haya vuelto tan locuaz y descarado como a mí»[46].
>
> Hannah Arendt

Decíamos que el primero de los textos en los que Arendt enfoca *per se* el tema del arte es ese apartado final del capítulo sobre el trabajo de *La condición humana* que aquí recogemos: «La permanencia del mundo y la obra de arte». Es propio de esta condición humana el desafiar al tiempo con la creación de actividades e instituciones que permitan disfrutar a los hombres de cierta cuota de inmortalidad: entre estas encontramos la política y la *polis*, que garantiza el *athanatizein* (inmortalizarse) de los mortales a través del fulgurar de la gloria de acciones y

44. *Infra*, p. 107.
45. *Diario filosófico*, XXI, [55], julio de 1955, Herder, Barcelona, 2006, p. 524.
46. Véase *infra*, p. 119.

palabras ante los ojos de los iguales; la historia, la exposición mediante palabras escritas de los hechos memorables para que no caigan en el olvido; la filosofía, el intento desesperado no solo de disfrutar de una cierta inmortalidad, sino de gozar de la inmunidad que confiere morar en compañía de lo eterno y lo verdadero; y, por fin, el arte que, como veremos a continuación, Arendt definirá en relación con la temporalidad de ese mundo que es para los hombres morada y espectáculo. «En lo bello, sin embargo —escribirá la autora refiriéndose a la estética de Kant— aparece el mundo, no la humanidad sino el mundo habitado por el hombre»[47]. Esta es la perspectiva *mundanizadora* que caracterizará el modo en que Arendt aborda el tema del arte desde los años cincuenta hasta definir la relación del arte con el juicio reflexionante político, no sin antes vincularlo al gusto por cultivar lo bello y escoger compañías. Pero antes de desarrollar estas formulaciones últimas, volvamos por un momento al texto de *La condición humana* donde Arendt, bajo el título «La permanencia del mundo y la obra de arte», en las páginas previas al capítulo sobre la acción, se detiene a considerar el tema del arte y, en particular, cómo este consigue salvar de la ruina del tiempo algunos gestos humanos efímeros. La indicación de posición y el título ya son un síntoma del contenido que llena estas páginas: la producción artística como parte de la producción del *homo faber*, pero con la diferencia específica que convierte este tipo de actividad, basada hasta cierto punto en el modelo instrumental propio del trabajo, en un puente hacia la acción. Desde la perspectiva de análisis arendtiana, la obra de arte se distingue de todo el resto de objetos que el hombre produce mediante el trabajo, tanto por su capacidad como por su modalidad de permanecer en el mundo como monumento y testimonio de la cultura en la historia más allá de su función reificadora. La tesis principal viene enunciada con la voz poética de Rilke: el arte redime lo que toca de la destrucción con que la naturaleza empuja a sus productos hacia el final de su tiempo[48]. Asimismo, esta relación particular con el tiempo, la capacidad diversa de permanencia, viene determinada porque su *eidos*, su esencia, nada tiene que ver ya con la utilidad instrumental y todavía menos con el consumo que el ser humano hace de los objetos de la vida cotidiana. Las obras de arte, en general, desde las artes plásticas hasta la literatura, son consideradas por Arendt las más mundanas entre las obras manufacturadas. Son las más capaces de expresar la cultura, sobre todo en cuanto a su capaci-

47. *¿Qué es la política?*, ed. de F. Birulés, trad. de R. Sala Carbó, Paidós, Barcelona, 1997, p. 142.
48. Véase *infra*, pp. 34-35.

dad de hacer experimentar el mundo como morada perdurable. Aun así, la calidad más inminente y específica de las obras de arte no es su durabilidad debida a la materialidad, algo por lo demás decisivo en su capacidad de permanecer en el tiempo; aquello que conquista memorabilidad entre la comunidad humana es su belleza. Irradiar belleza, manifestar armonía, exponer una singularidad irrepetible. Su función excede toda función particular y apunta a algo medular del modo en que los hombres y las mujeres se relacionan con su condición humana. De forma análoga a la natalidad, el arte sabotea la lógica temporal que hace de cualquier historia un mero preludio a la muerte o la desaparición. Así pues, las reflexiones de Arendt, por una parte, oscilan entre el énfasis en que la obra, con sus características de inmortalidad y durabilidad, asegura una permanencia a la grandeza de los hechos y palabras humanas y en que el artista es un fabricante entre otros, semejante al *homo faber*; y, por otra, como para corregir lo anterior, «privilegia sobre las demás artes las que requieren un mínimo de aprendizaje o de *tekhne* y cuyo material es el menos material: la música y, sobre todo, la literatura. (En otras ocasiones, preferirá las artes que restituyen más de cerca la acción, siendo ellas mismas acción, es decir, el teatro)»[49].

Sin embargo, en este punto Arendt anota que la obra es fruto de un hacer (*poiein*) que está vinculado a la acción (*prattein*), dado que el mundo que constituye no es reductible al mundo de los demás objetos fabricados. Parecería pues que las consideraciones arendtianas estuvieran habitadas por una tensión entre *poeisis* y *praxis*, quizá porque para ella la literatura, y cualquier arte, es entendida y valorada en términos de pensamiento político[50]. De ahí que, al subrayar la cercanía de lo poético y lo político, trate de mostrar que la obra de arte concierne al acontecimiento, tiene la capacidad de comenzar y de recomenzar. En resumen, Arendt expone con variada intensidad una triple caracterización del arte: como reificación que estabiliza materialmente el mundo; como monumento que lo celebra y que transmite de generación en generación su singularidad de manera ejemplar y memorable; y, por último, como gesto performativo inaugural cuya provocación nos interpela a través del tiempo. Las obras de arte provocan reacciones diversas, no solo admiración muda ante su fulgurar, sino también las ganas de decir, de hablar sobre ellas, de articular juicios que no están basados en leyes anteriores sino en la necesidad de mostrar una

49. Véase F. Collin, «*N'Être*. Acontecimiento y representación», en *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad*, Icaria, Barcelona, 2006, p. 249.

50. Véase M. A. Topf, «Hannah Arendt: Literature and the Public Realm»: *College English* 40/4 (diciembre de 1978), p. 353.

realidad concreta, de afirmarla en su aparecer mediante el lenguaje que nos remite a los otros y a aquello que compartimos con ellos. No obstante, como bien apunta Françoise Collin, «no se trata de renovar una comunicabilidad constituida sino de inaugurar una comunicación sin garantía. No se trata de confirmar el ritmo de un sentido común latente sino de apelar a un sentido común que siempre está aplazado»[51].

Y si el arte comparte con lo político su dimensión de manifestación, de apariencia gloriosa bajo esa luz más fuerte propia de la esfera de los asuntos humanos, por otra parte, adquiere del pensamiento su vocación por lo invisible o lo profundo, y con este comparte la característica de la inutilidad, pues solo en el pensamiento el arte encuentra su fuente. «Sentido es lo que nunca aparece, y ni siquiera se manifiesta (?). Por lo tanto, el pensamiento siempre va a lo que está bajo la superficie, o en la profundidad. La profundidad es su dimensión. Alzar desde lo profundo es la tarea de la poesía, de todo el arte»[52]. Esta anotación de Arendt teñida de cierto tono enigmático parece apuntar hacia la siempre insinuada relación entre el pensamiento y la poesía[53], o hacia la cualidad poética del pensamiento de algunos nombres a ella caros como los de Walter Benjamin, Franz Kafka o Martin Heidegger. Pensamiento poético originado en la pasión activa que despierta el estupor ante la existencia del mundo y la pretensión de decir su verdad. Pero la verdad viva ligada a este tipo de experiencia no permite ser apresada en la lógica discursiva; el modo de conservar su vitalidad corresponde a la capacidad de la poesía de evocarla sin clausurar su sentido.

Pero a su vez esta alianza apunta a que es precisamente el decir, y el decir más excelente entre todos, la poesía, el que con su audacia puede mostrar mediante bellas analogías lo que no es perceptible para los sentidos. Desde Homero, la metáfora aparece como ese don otorgado al hombre que «nos permite dar forma material a lo invisible» y con el cual «se logra en forma poética manifestar el carácter único del mundo»[54].

Sin embargo —como no cesa de recordarnos el ejemplo de Heidegger—, el pensamiento poético puede desentenderse del mundo con facilidad, embelesado en su propia poiética productiva. Por eso es otra la relación con el mundo la que Arendt parece preferir: aquella que además de

51. «La salida de la inocencia», en *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad*, cit., pp. 158-159.

52. *Diario filosófico*, cit., cuaderno XXVI [53], 1969, p. 718.

53. «Las novelas de Proust, Joyce y Broch (al igual que las de Kafka y Faulkner, autores que forman cada uno una categoría en sí mismos) muestran una manifiesta y curiosa afinidad con la poesía, por un lado, y con la filosofía, por el otro» (*infra*, pp. 136-137).

54. *Hombres en tiempos de oscuridad*, cit., p. 174.

pensarlo en su singularidad lo cuida activamente a través de la atención hacia los seres y los objetos que ingresan en el espacio de apariencia, consciente de su precariedad. Se podría decir que es la relación activa con la mundaneidad del mundo, con la belleza que sus apariencias irradian y que los hombres sostienen con sus gustos, la que para Arendt constituye la verdadera definición de la cultura, desde la *cultura animis* ciceroniana. La cultura como una especie de gusto es lo que entra en crisis cuando el estándar de juicio es la pura utilidad y no el valor mundano que las obras contienen en sí mismas.

En el otro ángulo de abordaje del arte que Arendt privilegia a partir de su relectura de la *Crítica del juicio* de Kant también están imbricadas la cuestión del espacio de apariencias y la palabra compartida. La comunicabilidad de los juicios de gusto y los juicios estéticos, a pesar de su base idiosincrática y subjetiva, va a ser esa piedra de toque que le permitirá reafirmar que son los hombres en plural y no el Hombre de la filosofía los que habitan el mundo y conforman el espacio público de apariencia. Es la posibilidad de compartir mi juicio sobre objetos y acontecimientos particulares, de persuadir al otro sobre su validez, lo que funcionará como eje principal a partir del cual la pensadora apuesta por transponer el modelo del juicio estético al juicio político; y también sobre cuya base se permite afirmar que la verdadera filosofía política del pensador de Königsberg se encuentra en la primera parte de la tercera *Crítica*. En este punto exacto se engarzan de una vez por todas los conceptos de mundaneidad, política y arte, tal como sintetiza Arendt en el siguiente pasaje —que por ser el suelo y la bóveda de su pensamiento repite con variaciones mínimas tanto en «Cultura y política» como en «La crisis de la cultura»—:

> Los juicios, tanto los del gusto como los políticos, son decisiones, y como tales tienen «una base que no puede ser sino subjetiva». Sin embargo, deben mantenerse independientes de todos los intereses subjetivos. El juicio surge de la subjetividad de una posición en el mundo y, sin embargo, al mismo tiempo, afirma que ese mundo, en el que cada uno tiene su propia posición, es un hecho objetivo y, por tanto, algo que todos compartimos. El gusto decide cómo se supone que debe parecer y sonar el mundo en tanto que mundo, independientemente de su utilidad o de los intereses existenciales que tengamos puestos en él. El gusto evalúa el mundo de acuerdo a su mundaneidad. En vez de preocuparse por la vida sensual o el yo moral, se opone a ambas cosas y propone un interés puro y «desinteresado» por el mundo. Para el juicio de gusto, lo fundamental es el mundo, no el hombre, ni tampoco su vida ni su yo[55].

55. Véase *infra*, pp. 61-62.

V

> «El buen gusto no solo decide a qué debería parecerse el mundo, sino que también determina 'las afinidades electivas' de aquellos que lo habitan»[56].
>
> Hannah Arendt

Para concluir con esta posible introducción, retomaremos lo que se subrayaba al principio de este desarrollo: no todas las formas humanas de convivencia son políticas. De hecho, la experiencia de los campos de exterminio y de concentración en los regímenes totalitarios había mostrado que esto específicamente humano nada tiene de natural, de inevitable ni de irreversible. La política no es una necesidad de la naturaleza humana, sino solo una posibilidad ocasionalmente realizada. Las reflexiones de Arendt sobre lo político intentan, pues, repensar la dignidad de la libertad política en unos «tiempos de oscuridad» en los que aquella ha sufrido su negación más contundente y se ha dado la mayor bancarrota de la comprensión. Como observaba al final de su vida: «Se habla [...] de colapso de la tradición, ¡pero nunca se dan cuenta de lo que esto significa! ¡Y significa que nos hallamos afuera, a la intemperie!»[57].

Arendt considera que hemos perdido las respuestas que nos servían de apoyo, sin darnos cuenta de que en su origen habían sido respuestas a preguntas, y defiende que la ruptura entre la experiencia contemporánea y el pensamiento tradicional nos obliga a retornar a las preguntas. Sin embargo, este gesto de retornar a las preguntas no significa, en sus manos, un mero y cómodo retorno pendular a lo ya pensado; esto es, no indica en absoluto un intento por salvar las eternas cuestiones de la filosofía. Por el contrario, implica tomar en serio el hecho de que la crisis de una determinada forma de pensamiento deja intacta la necesidad humana de pensar, de comprender, y esto significa aceptar el envite de pensar.

Por ello, Arendt parece haber preferido a lo largo de su vida la compañía de los artistas y escritores que, a pesar de ser conscientes de la impotencia de sus artes para cambiar lo real, empeñaron su imaginación en captar una chispa de su verdad. Como escribe Bérénice Levet: «Preferir la compañía de artistas es 'una cuestión de gusto', de gusto en el sentido fuerte, noble y kantiano del término, es decir, de juicio»[58]. En vez de

56. *Infra*, p. 165.

57. «Arendt sobre Arendt. Un debate sobre su pensamiento», en *De la historia a la acción*, Paidós, Barcelona, p. 169.

58. *Le musée imaginaire d'Hannah Arendt*, cit., p. 18. Levet muestra cómo la correspondencia con Heinrich Blücher constituye una importante fuente de información sobre

haberse aliado con los intelectuales, los «ellos», que parecían seguros de haber entendido los problemas y las soluciones en cada momento, parece haber apostado por aquellos escritores y artistas que asumen el propio tiempo y la fragilidad de nuestra condición mundana sin hacerse un caparazón, como por ejemplo Emerson con su alegría inocente; Stifter y su «gratitud abrumadora e infinita por todo lo que existe»; Gilbert y su alegre despreocupación heiniana hacia la inmortalidad; Auden y su «dócil disposición» con la que cedió a la «maldición» de la vulnerabilidad ante el «fracaso humano» en todas las facetas de la existencia; Brecht y su insistencia antipsicológica en medir la corriente de acontecimientos en los que se vio envuelto; Sarraute y McCarthy y su decidida opción de no mentir; Heidenreich y su «extraordinaria sensibilidad hacia la tierra y hacia los hombres que la habitan»[59]...

Del mismo modo, quizá, que al leer estos escritos vaya tomando cuerpo una *silhouette* trazada a contraluz de las otras, donde emerge algo de *quién* es Arendt: alguien que va buscando las obras de autores que estando afectados por la situación no se vean engullidos por esta. Como si ella, a su vez, tuviese que dar testimonio, tomar nota, traer la voz de aquellas obras que reflejan un *corazón comprensivo* y un deseo de reconciliarse con ese mundo que se asienta vacilante en la brecha entre pasado y futuro.

las compañías que Arendt eligió a lo largo de su vida no solo entre escritores sino también entre músicos y pintores.

59. Véase *infra*, p. 211.



I

LA FRAGILIDAD DE LOS ASUNTOS HUMANOS

I

LA PERMANENCIA DEL MUNDO Y LA OBRA DE ARTE*

Entre las cosas que confieren al artificio humano la estabilidad sin la que no podría ser un hogar de confianza para los hombres, se encuentran ciertos objetos que carecen estrictamente de utilidad alguna y que, más aún, debido a que son únicos, no son intercambiables y por lo tanto desafían la igualización mediante un denominador común como es el dinero; si entran en el mercado de cambio, su precio se fija arbitrariamente. Y lo que es más, el propio comercio de una obra de arte es para no usarla; por el contrario, debe separarse cuidadosamente de los objetos de uso ordinario para que alcance su lugar adecuado en el mundo. Por el mismo motivo, debe apartarse de las exigencias y necesidades de la vida cotidiana, con la que tiene menos contacto que cualquier otra cosa. Queda al margen de la cuestión si esta inutilidad ha acompañado siempre a los objetos de arte o si anteriormente el arte sirvió a las llamadas necesidades religiosas del hombre, al igual que los objetos de uso ordinario sirven a las necesidades más ordinarias. Incluso si el origen histórico del arte fuera de carácter exclusivamente religioso o mitológico, el hecho es que el arte ha sobrevivido de manera gloriosa a su separación de la religión, la magia y el mito.

Debido a su sobresaliente permanencia, las obras de arte son las más intensamente mundanas de todas las cosas tangibles; su carácter duradero queda casi inalterado por los corrosivos efectos de los procesos natu-

* Este escrito, «The Permanence of the World and the Work of Art», es el capítulo 23 de *The Human Condition* (University of Chicago Press, Londres/Chicago, 1958). Aquí reproducimos la traducción castellana de Ramón Gil Novales, «La permanencia del mundo y la obra de arte», en *La condición humana* (Paidós, Barcelona, 1993, reed. 2005). Se trata de un capítulo que en el contexto de ese libro ejerce de bisagra entre la reflexión sobre la categoría de trabajo y la categoría de acción.

rales, puesto que no están sujetas al uso por las criaturas vivientes, uso que, lejos de dar realidad a su inherente propósito —como se da realidad a la finalidad de una silla al sentarse en ella—, lo único que hace es destruirlas. Así, su carácter duradero es de un orden más elevado que el que necesitan las cosas para existir; puede lograr permanencia a lo largo del tiempo. En esta permanencia, la misma estabilidad del artificio humano —que, al estar habitado y usado por mortales, nunca puede ser absoluto— consigue una representación propia. En ningún otro sitio aparece con tanta pureza y claridad el carácter duradero del mundo de las cosas, en ningún otro sitio, por lo tanto, se revela este mundo de cosas de modo tan espectacular como el hogar no mortal para los seres mortales. Es como si la estabilidad mundana se hubiera hecho transparente en la permanencia del arte, de manera que una premonición de inmortalidad, no la inmortalidad del alma o de la vida sino de algo inmortal realizado por manos mortales, ha pasado a ser tangiblemente presente para brillar y ser visto, para resonar y ser oído, para hablar y ser leído.

La fuente inmediata de la obra de arte es la capacidad humana para pensar, como su «tendencia al trueque y permuta» es la fuente de los objetos de cambio, y como su habilidad para usar es el origen de las cosas de uso. Se trata de capacidades del hombre y no de meros atributos del animal humano, tales como sentimientos, exigencias y necesidades, con los que se relacionan y que a menudo constituyen su contenido. Tales propiedades humanas se hallan tan separadas del mundo que el hombre crea como su hogar en la Tierra como las correspondientes propiedades de otra especie animal, y si tuvieran que constituir un medio ambiente hecho por el hombre para el animal humano, este mundo sería un no-mundo, el producto de la emancipación en vez del propio de la creación. El pensamiento está relacionado con el sentimiento y transforma su mudo e inarticulado desaliento, como el cambio transforma la desnuda avidez del deseo y el uso cambia el desesperado anhelo de cosas necesarias, hasta que todos ellos son aptos para entrar en el mundo y transformarse en cosas. En cada uno de los ejemplos, una capacidad humana que por su propia naturaleza es comunicativa y abierta al mundo trasciende y libera en el mundo una apasionada intensidad que estaba prisionera en el yo.

En el caso de las obras de arte, la reificación es más que simple transformación; es transfiguración, verdadera metamorfosis en la que ocurre como si el curso de la naturaleza que desea que todo el fuego se reduzca a cenizas quedase invertido e incluso el polvo se convirtiese en llamas[1]. Las

1. El texto hace referencia a un poema de Rilke sobre el arte que, con el título de «Magie» (Magia), describe esta transfiguración. Dice así: «Aus unbeschreiblicher Verwandlung

obras de arte son cosas del pensamiento, pero esto no impide que sean cosas. El proceso del pensamiento por sí mismo no produce ni fabrica cosas tangibles, tales como libros, pinturas, esculturas o composiciones, como tampoco el uso por sí mismo produce y fabrica casas y muebles. La reificación que se da al escribir algo, pintar una imagen, modelar una figura o componer una melodía se relaciona evidentemente con el pensamiento que precedió a la acción, pero lo que de verdad hace del pensamiento una realidad y fabrica cosas de pensamiento es la misma hechura que, mediante el primordial instrumento de las manos humanas, construye las otras cosas duraderas del artificio humano.

Mencionamos antes que esta reificación y materialización, sin las que ningún pensamiento puede convertirse en una cosa tangible, siempre se paga, y que el precio es la vida misma: siempre es la «letra muerta» en la que debe sobrevivir el «espíritu vivo», y dicha letra solo puede rescatarse de la muerte cuando se ponga de nuevo en contacto con una vida que desee resucitarla, aunque esta resurrección comparta con todas las cosas vivas el hecho de que también morirá. Este carácter de muerte, aunque de algún modo está presente en todo arte e indica, por así decirlo, la distancia entre el hogar original del pensamiento en el corazón o la cabeza del hombre y su destino final en el mundo, varía en las diferentes artes. En música y poesía, las menos «materialistas» de las artes debido a que su material está formado por sonidos y palabras, la reificación y elaboración se mantienen al mínimo. El joven poeta y el niño prodigio en la música pueden alcanzar gran perfección sin demasiado adiestramiento y experiencia, fenómeno apenas igualado en la pintura, escultura y arquitectura.

La poesía, cuyo material es el lenguaje, quizá es la más humana y menos mundana de las artes, en la que el producto final queda muy próximo al pensamiento que lo inspiró. El carácter duradero de un poema se produce mediante la condensación, como si el lenguaje hablado en su

stammen / solche Gebilde—: Fühl! und glaub! / Wir leidens oft: zu Asche werden Flammen, / doch, in der Kunst: zur Flamme wird der Staub. / Hier ist Magie. In das Bereich des Zaubers / scheint das gemeine Wort hinaufgestuft... / und ist doch wirklich wie der Ruf des Taubers, / der nach der unsichtbaren Taube ruft» (en *Aus Taschen-Büchern und Merk-Blättern*, 1950). [«De una indescriptible transformación provienen / tales creaciones—: ¡Siente y cree! / A menudo lo sufrimos: en cenizas se convierten unas llamas / sin embargo: en el arte, en llama se convierte el polvo. / Aquí está la magia. Hacia el ámbito de lo maravilloso / parece elevarse la común palabra... / y sin embargo es real, como lo es el llamado del palomo / que llama a la paloma invisible» (trad. de E. Siefer, en V. Jiménez, A. Vital Díaz y J. Zepeda [eds.], *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*, RM, México D.F., 2006, p. 352)].

máxima densidad y concentración fuera poético en sí mismo. En este caso el recuerdo, *Mnemosyne*, madre de las musas, se transforma directamente en memoria, y el medio del poeta para lograr la transformación es el ritmo, mediante el cual el poema se fija en el recuerdo casi por sí mismo. Esta contigüidad al recuerdo vivo capacita al poema para permanecer, para retener su carácter duradero, al margen de la página impresa o escrita, y aunque la «calidad» de un poema puede estar sujeta a una variedad de modelos, su «memoriabilidad» determinará de manera inevitable su carácter duradero, es decir, su posibilidad de quedar permanentemente en el recuerdo de la humanidad. De todas las cosas del pensamiento, la poesía es la más próxima a él, y un poema es menos cosa que cualquier otra obra de arte; no obstante, incluso un poema, no importa el tiempo que exista como palabra viva hablada en el recuerdo del bardo y de quienes lo escuchan, finalmente será «hecho», es decir, transcrito y transformado en una cosa tangible entre cosas, porque la memoria y el don de recuerdo, de los que surge todo deseo de ser imperecedero, necesita cosas tangibles para recordarlas, para que no perezcan por sí mismas[2].

Pensamiento y cognición no son lo mismo. El primero, origen de las obras de arte, se manifiesta en toda gran filosofía sin transformación o transfiguración, mientras que la principal manifestación del proceso cognitivo, por el que adquirimos y almacenamos conocimiento, son las ciencias. La cognición siempre persigue un objetivo definido, que puede establecerse por consideraciones prácticas o por «ociosa curiosidad»; pero una vez alcanzado este objetivo, el proceso cognitivo finaliza. El pensamiento, por el contrario, carece de fin u objetivo al margen de sí, y ni siquiera produce resultados; no solo la filosofía utilitaria del *homo faber*, sino también los hombres de acción y los científicos que buscan resultados, se han cansado de señalar lo «inútil» que es el pensamiento, tan inútil como las obras de arte que inspira. Y ni siquiera puede reclamar el

2. La expresión «hacer un poema» o *faire des vers* para indicar la actividad del poeta ya se relaciona con esta reificación. Lo mismo cabe decir de la palabra alemana *dichten*, que probablemente procede de la latina *dictare*: «das ausgesonnene geistig Geschaffene niederschreiben oder zum Niederschreiben vorsagen» (*Deutsches Wörterbuch*, de los hermanos Grimm) [«transcribir las cosas ideadas y creadas espiritualmente o dictarlas para transcribirlas»]; igualmente sería cierto si la palabra derivara, como se ha sugerido en el *Etymologisches Worterbuch* (1951), de Kluge y Götze, de *tichen*, antigua palabra para indicar *schaffen*, que quizá se relaciona con la latina *fingere*. En este caso, la actividad poética que produce el poema antes de que sea transcrito también se entiende como «hacer». Así Demócrito elogia el genio divino de Homero, quien «forjó un cosmos a partir de toda clase de palabras» (*epeon kosmon etektenato pantoion*), en H. Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*, B 21 ([4]1923). El mismo énfasis sobre la elaboración de los poetas se halla en la expresión griega que designa el arte de la poesía: *tektones hymnon*.

pensamiento estos productos inútiles, ya que, al igual que los grandes sistemas filosóficos, apenas cabe calificarlos de resultados del puro pensar, estrictamente hablando, puesto que precisamente es el proceso del pensamiento lo que el artista o el filósofo escritor ha de interrumpir y transformar para materializar la reificación de su obra. La actividad de pensar es tan implacable y repetida como la misma vida, y la cuestión de si el pensamiento tiene algún significado constituye un enigma tan insoluble como el de la vida; sus procesos impregnan de manera tan íntima la totalidad de la existencia humana que su comienzo y final coinciden con los de la vida del hombre. El pensamiento, por lo tanto, aunque inspira la más alta productividad mundana del *homo faber*, no es en modo alguno su prerrogativa; únicamente empieza a afirmarse como fuente de inspiración donde se alcanza a sí mismo, por así decirlo, y comienza a producir cosas inútiles, objetos que no guardan relación con las exigencias materiales o intelectuales, con las necesidades físicas del hombre ni con su sed de conocimiento. La cognición, por otra parte, pertenece a todos, y no solo a los procesos de trabajo intelectual o artístico; al igual que la fabricación, es un proceso con principio y fin, cuya utilidad puede comprobarse, y que falla si no produce resultado, como fracasa el trabajo del carpintero si construye una mesa de dos patas. Los procesos cognitivos de las ciencias no son básicamente distintos de la función cognitiva en la fabricación; los resultados científicos que se producen mediante la cognición se añaden al artificio humano de la misma manera que las otras cosas.

Tanto el pensamiento como la cognición han de distinguirse del poder del razonamiento lógico que se manifiesta en operaciones tales como deducciones de principios axiomáticos o evidentes, inclusión de casos particulares en reglas generales, o las técnicas de alargar consistentes series de conclusiones. En estas facultades humanas nos enfrentamos realmente con una especie de poder cerebral que en más de un aspecto a nada se parece tanto como a la fuerza de labor que desarrolla el animal humano en su metabolismo con la naturaleza. Solemos llamar inteligencia a los procesos mentales que se alimentan del poder del cerebro, y esta inteligencia puede medirse con tests al igual que también cabe medir la fuerza corporal. Sus leyes, las de la lógica, pueden descubrirse de la misma manera que otras leyes de la naturaleza porque están profundamente enraizadas en la estructura del cerebro humano y, en el individuo normalmente sano, poseen la misma fuerza de apremio que la de la necesidad que regula las demás funciones de nuestro cuerpo. En la estructura del cerebro humano radica que se le pueda forzar a admitir que dos más dos son cuatro. Si fuera cierto que el hombre es un *animal rationale* en el sentido

que le da la Época Moderna, es decir, una especie animal que difiere de las restantes por estar dotada de un superior poder cerebral, entonces las recién inventadas máquinas eléctricas que, a veces para desaliento y otras para confusión de sus inventores, son tan espectacularmente más «inteligentes» que los seres humanos, serían *homunculi.* Tal como están las cosas, son, al igual que todas las máquinas, meros sustitutos y mejoradores de la fuerza de labor humana, que siguen el consagrado plan de toda división de la labor con el fin de fraccionar cada operación en sus más simples movimientos constitutivos, sustituyendo, por ejemplo, la suma repetida por la multiplicación. El superior poder de la máquina se manifiesta en su velocidad, que es mayor que la del cerebro humano; debido a esta mayor velocidad, la máquina puede prescindir de la multiplicación, que es el ingenio técnico preelectrónico para acelerar la suma. Lo que demuestran los gigantescos computadores es que la Época Moderna se equivocó al creer con Hobbes que la racionalidad, en el sentido de «tener en cuenta las consecuencias», era la más elevada y humana de las capacidades del hombre, y que los filósofos de la vida y de la labor, Marx, Bergson o Nietzsche, estaban en lo cierto al ver en este tipo de inteligencia, que confundían con la razón, una mera función del propio proceso de la vida o, como señaló Hume, un simple «esclavo de las pasiones». Claro está que el poder del cerebro y los apremiantes procesos lógicos que genera no son capaces de erigir un mundo; son tan sin mundo como los apremiantes procesos de la vida, labor y consumo.

Una de las notables discrepancias en la economía clásica es que los mismos teóricos que se enorgullecían de la consistencia de su utilitaria perspectiva, con frecuencia estiman poco la pura utilidad. Por regla general, sabían que la específica productividad del trabajo radica menos en su utilidad que en su capacidad para producir «durabilidad». Debido a esta discrepancia, admitían tácitamente la falta de realismo en su filosofía utilitaria. Porque si bien el carácter duradero de las cosas ordinarias no es más que un débil reflejo de la permanencia de que son capaces las cosas más mundanas, las obras de arte, algo de esta cualidad —para Platón divina porque acerca a la inmortalidad— es inherente a toda cosa como cosa, y precisamente esta cualidad o su carencia es lo que sobresale en su aspecto y lo hace hermoso o feo. Sin duda, el ordinario objeto de uso no es ni debe proponerse ser hermoso; sin embargo, cualquiera que sea su aspecto, no puede evitarse que se considere hermoso, feo o como una mezcla de ambos. Todo lo que existe ha de tener apariencia, y nada puede aparecer sin forma propia; de ahí que no haya ninguna cosa que no trascienda de algún modo su uso funcional, y su trascendencia, su belleza o fealdad, se identifica con su aparición pública y con el hecho de ser

vista. Por lo mismo, es decir, en su pura existencia mundana, toda cosa trasciende también la esfera de la instrumentalidad en cuanto queda completada. El modelo por el que se juzga la excelencia de una cosa nunca es simple utilidad, como si una mesa fea cumpliera la misma función que otra de bello diseño, sino su adecuación o inadecuación a lo que debe *parecer*, y esto, en lenguaje platónico, no es más que adecuación o inadecuación al *eidos* o *idea*, la imagen mental, o más bien la imagen vista por el ojo interior, que precedió a su existencia y sobrevive a su potencial destrucción. Dicho con otras palabras, incluso los objetos de uso se juzgan no solo de acuerdo con las necesidades subjetivas de los hombres, sino también con los modelos objetivos del mundo donde encontrarán su lugar para perdurar, ser vistos y usados.

El mundo de cosas hecho por el hombre, el artificio humano erigido por el *homo faber*, se convierte en un hogar para los hombres mortales, cuya estabilidad perdurará y sobrevivirá al movimiento siempre cambiante de sus vidas y acciones solo hasta el punto en que trascienda el puro funcionalismo de las cosas producidas para el consumo y la pura utilidad de los objetivos producidos para el uso. La vida en su sentido no biológico, el periodo de tiempo que tiene todo hombre entre nacimiento y muerte, se manifiesta en la acción y el discurso, que comparten con la vida su esencial futilidad. La «realización de grandes hechos y la articulación de grandes palabras» no dejarán huella, ni producto alguno que perdure más allá del momento de la acción y de la palabra hablada. Si el *animal laborans* necesita la ayuda del *homo faber* para facilitar su labor y aliviar su esfuerzo, y si los mortales necesitan su ayuda para erigir un hogar en la Tierra, los hombres que actúan y hablan necesitan la ayuda del *homo faber* en su más elevada capacidad, esto es, la ayuda del artista, de poetas e historiógrafos, de constructores de monumentos o de escritores, ya que sin ellos el único producto de su actividad, la historia que establecen y cuentan, no sobreviviría. Con el fin de que el mundo sea lo que siempre se ha considerado que era, un hogar para los hombres durante su vida en la Tierra, el artificio humano ha de ser lugar apropiado para la acción y el discurso, para las actividades no solo inútiles por completo a las necesidades de la vida, sino también de naturaleza enteramente diferente de las múltiples actividades de fabricación con las que se produce el mundo y todas las cosas que cobija. No es necesario elegir entre Platón y Protágoras, o decidir si ha de ser el hombre o un dios la medida de todas las cosas; lo cierto es que la medida puede no ser la acuciante necesidad de la vida biológica y de la labor, ni el instrumentalismo utilitario de la fabricación y el uso.

2

CULTURA Y POLÍTICA*

I

Sea lo que sea lo que entendamos por «cultura», ha dejado de ser algo que demos por supuesto sin ningún tipo de cuestionamiento previo o con un sentimiento de gratitud. El propio término se ha convertido en motivo de incomodidad, no solo entre los intelectuales, sino también entre todos aquellos que crean los objetos que, tomados después como un todo, constituyen aquello que llamamos «cultura». Me temo que si no tenemos en consideración esta incomodidad, de la que todos somos conscientes, pasaremos por alto tanto lo que la cultura es actualmente, como lo que podría llegar a ser.

Las sospechas acerca de la cultura no son un fenómeno reciente. En Alemania comenzaron probablemente con la aparición del «filisteísmo cultural» [*Bildungsphilisterium*], descrito por vez primera por Clemens von Brentano hace alrededor de ciento cincuenta años. Para el filisteo, la

* Publicado originalmente como «Kultur und Politik»: *Merkur* 12 (1959), pp. 1122-1145; reed. en A. Machionni, *Untergang oder Übergang: I. Internationaler Kulturkritikerkongress in München*, Banaschewski, Munich, 1958, pp. 35-66. Traducido al inglés por M. Klebes en H. Arendt, *Reflections on Literature and Culture*, ed. e introd. de S. Young-ah Gottlieb, Stanford UP, Stanford [= RLC], pp. 179-202.

Se trata de una reflexión escrita para ser expuesta en un foro sobre «cultura-crítica» que formaba parte de las actividades organizadas con motivo de la conmemoración de los ochocientos años de la fundación de la ciudad de Munich. Arendt trabajó en la versión inglesa que quedó inédita; sin embargo, escribió una variación de este mismo ensayo publicada con el título «Sociedad y cultura»: *Daedalus* 89 (1960), pp. 278-287, la cual constituye la base de una exposición más completa titulada «The Crisis in Culture: Its Social and Political Significance», en *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*, Viking, Nueva York, 1961, pp. 197 226.

cultura había sido una cuestión de prestigio y una forma de ascenso social que se había devaluado después a causa precisamente de su utilidad social. Esta dinámica resulta bastante familiar en nuestros días: la gente la denomina a menudo «rebajas de los valores» sin admitir que esas rebajas comenzaron cuando la sociedad moderna descubrió el «valor» de la cultura, es decir, la utilidad de apropiarse de objetos culturales y transformarlos en valores. El filisteo culto o educado puede ser un espécimen puramente alemán, pero la socialización de la cultura —su devaluación en forma de valores sociales— es un fenómeno moderno mucho más general. El filisteo en Alemania corresponde al esnob inglés, al intelectual altivo estadounidense, y quizá, al *bien-pensant* en Francia, donde Rousseau fue quien descubrió por vez primera este fenómeno en los salones dieciochescos. En la Europa actual ese tipo de cosas se considera algo propio del pasado, un fenómeno poco merecedor de atención; la situación es un tanto distinta en Estados Unidos, donde el esnobismo cultural de los intelectuales altivos es una reacción a la sociedad de masas. Las «rebajas de los valores» han sido, sobre todo, unas «rebajas» de los valores educativos, y la demanda de esos valores ha durado apenas un poco más que su cada vez más reducida oferta.

El fenómeno de la socialización va mucho más allá. Lo que llamamos «cultura de masas» no es sino la socialización de la cultura que comenzó en los salones. La esfera de lo social, que primero atrapó a las clases sociales más favorecidas, se extiende ahora a todos los estratos y se convierte así en un fenómeno de masas. Sin embargo, todos los rasgos que la psicología de masas ha identificado hasta ahora como típicos del hombre en la sociedad de masas: el abandono (sin tener este nada que ver con el aislamiento o la soledad), junto con su extrema capacidad para la adaptación; la irritabilidad y falta de respaldo, la extraordinaria capacidad para el consumo (cuando no avidez), junto con la incapacidad para juzgar las cualidades o simplemente identificarlas; pero sobre todo el egocentrismo y la alienación fatal del mundo, que se confunde con la alienación de sí mismo (esto también viene de Rousseau); todos estos rasgos ya se manifestaron en la «buena sociedad», que no tiene un carácter de masas. Se podría decir que los primeros integrantes de la nueva sociedad de masas constituyeron, cuantitativamente hablando, una masa tan reducida, que les permitió considerarse a sí mismos como parte de una élite.

No obstante, existen diferencias sustanciales entre esta última fase del proceso de socialización de la cultura, y la anterior, en la que se produjo el filisteísmo cultural. El fenómeno de la industria del entretenimiento puede proporcionarnos el mejor y más perfecto ejemplo de estas diferencias, puesto que se trata de algo que concierne de forma muy pronunciada

tanto al filisteo educado como al esnob. El filisteo se apropió de lo cultural como valor cultural, con el objetivo de asegurarse una posición social más elevada para sí mismo; más elevada de la que ocupaba, según su propio cálculo, de forma natural o por nacimiento. Los valores culturales eran así lo que siempre habían sido, es decir, valores de intercambio, y la devaluación que se inició de manera natural consistió en el hecho de que se hacía un uso o un abuso de la cultura con un propósito de tipo social. Los valores culturales, al circular de mano en mano, perdieron el brillo y el potencial —que les era propio a todos los hechos culturales—, y pasaron a cautivar por sí mismos. Estos objetos culturales que perdieron su naturaleza para convertirse en valores no fueron, sin embargo, consumidos; pese a ser reducidos a su mínima expresión, continuaron siendo un conjunto de cosas objetivamente mundanas.

La cuestión es bastante distinta cuando hablamos de objetos manufacturados por la industria del entretenimiento. Su función es hacer pasar el tiempo, tal y como se suele decir, pero eso significa que sirven al proceso vital de la sociedad, que los consume de la misma manera que hace con otros objetos de consumo. El tiempo vacío así consumido es tiempo biológico, es decir, el tiempo resultante tras sumar la labor y el sueño. En el caso del ser humano laborante, cuya única actividad consiste en mantener su propio proceso vital y el de su familia, y en fortalecerlo a través de un consumo cada vez más elevado y de un nivel de vida cada vez más alto, el placer ocupa esos espacios de la vida donde el ciclo de la labor determinado de forma biológica —«el metabolismo entre hombre y naturaleza» (Marx)— ha creado un hiato. Cuanto más sencilla se vuelve la labor y más se reduce el tiempo necesario para preservar la vida, más grande se vuelve el hiato recreativo. Sin embargo, el hecho de que cada vez se libere más tiempo para el placer, no implica que este no sea una parte esencial del proceso biológico de la vida, del mismo modo que lo son la labor y el sueño. La vida biológica, por su parte, es siempre un metabolismo que se nutre a sí mismo a través de la ingesta de cosas, tanto cuando labora como cuando descansa, tanto cuando consume como cuando se divierte. Las cosas que ofrece la industria del entretenimiento no son valores que puedan ser usados e intercambiados, sino que son objetos de consumo tan aptos para ser agotados como cualquier otro. *Panem et circenses* (pan y circo), las dos cosas van juntas: las dos son necesarias para el proceso vital, le sirven de sustento y como herramienta para su restablecimiento; las dos se agotan en este proceso, es decir, si no queremos que este proceso se detenga, las dos han de ser producidas y realizadas una y otra vez.

Todo funciona a la perfección siempre y cuando la industria del entretenimiento produzca sus propios objetos de consumo. Esta industria

es tan digna de reproche por el hecho de producir objetos tan poco duraderos que obligatoriamente han de ser agotados en el mismo instante de su creación —ya que, en caso contrario, se echarían a perder— como lo podría ser una panadería. No obstante, si la industria del entretenimiento reivindica (para sí) los productos culturales —que es justo lo que sucede en el seno de la cultura de masas—, se corre el peligro inmenso de que el proceso vital de la sociedad —el cual, como todos los procesos vitales, incorpora de manera insaciable al sistema circulatorio biológico de su metabolismo todo lo que se le ofrece— comience a devorar, literalmente hablando, los productos culturales. Este no es el caso, desde luego, cuando los productos culturales —ya sean libros o imágenes— son lanzados al mercado en forma de reproducciones baratas, y como consecuencia de esto se venden de forma masiva, pero sí lo es cuando estos mismos productos son alterados —reescritos, condensados, popularizados, convertidos en algo *kitsch* por medio de la reproducción— de forma que puedan ser utilizados por la industria del entretenimiento. No quiere esto decir que dicha industria sea un signo de aquello a lo que comúnmente llamamos «cultura de masas», y que, adoptando un término más preciso, deberíamos calificar como el deterioro de la cultura. No es tampoco cierto que este deterioro comience en el momento en que todos puedan comprar los diálogos de Platón por muy poco dinero, sino cuando estos productos son transformados hasta el extremo de facilitar su venta masiva, algo que sería imposible de otra manera. Los que fomentan este deterioro no son los compositores de música popular, sino los miembros de un proletariado intelectual ilustrado e informado que trata de organizarse y propagar la cultura por todo el planeta, y de convertir esta cultura en algo agradable a todos aquellos que no tienen ningún interés en tener contacto con ella.

La cultura tiene que ver con los objetos y es un fenómeno del mundo, y el placer tiene que ver con la gente y es un fenómeno de la vida. Cuando la vida no encuentre ya satisfacción en el placer que se deriva del metabolismo voraz que se establece entre hombre y naturaleza —un placer que acompaña siempre la lucha y la labor, porque la energía vital humana no puede agotarse a sí misma en este proceso de circulación— será libre para alcanzar los objetos del mundo, para apropiarse de ellos y para consumirlos. La vida intentará entonces preparar estos objetos del mundo o de la cultura para que sean aptos para el consumo; o sea, los tratará igual que si fuesen objetos de la naturaleza, los cuales, después de todo, también han de ser preparados antes de poder fusionarse con el metabolismo humano. Los objetos de la naturaleza no se ven afectados al ser consumidos de esta manera, sino que se renuevan continuamente, ya

que el hombre —en cuanto que vive y labora, lucha y se recupera— es también un ser natural cuya circulación biológica es la que mejor encaja con una circulación más grande en la que todo lo natural está en movimiento. Pero las cosas que hay en el mundo y que han sido producidas por el hombre —en tanto que es un ser mundano, y no solo un ser natural— no se renuevan por sí mismas, simplemente desaparecen cuando la vida se apropia de ellas y las consume por placer. Y esta desaparición, que primero surge en el contexto de una sociedad de masas basada en la alternancia entre labor y consumo, es seguramente algo distinto a lo que sucede cuando las cosas se agotan en el seno de la sociedad al circular como valores de cambio hasta que su textura original deja prácticamente de ser reconocible.

Para explicar estos dos procesos que están destruyendo la cultura desde el punto de vista histórico o sociológico, la devaluación de los productos de cultura dentro del filisteísmo cultural puede servir para ejemplificar el peligro más habitual de una sociedad comercial, cuyo espacio público más importante era el mercado de bienes e intercambios. La desaparición de la cultura dentro de la sociedad de masas, por su parte, puede ser atribuida a una sociedad de laborantes que, como tales, no conocen ni necesitan un espacio público ni mundano que exista independientemente de su proceso vital, mientras que, como personas, necesitan por supuesto un espacio así y serían capaces de construirlo tan pronto como cualquier otro ser humano sometido a otras circunstancias temporales. Una sociedad laborante —que no tiene por qué ser lo mismo que una sociedad de laborantes— está caracterizada, en cualquier circunstancia, por el hecho de entender e interpretarlo todo en términos de la función del proceso vital del individuo o de la sociedad. Estos procesos anticulturales, que difieren entre sí, comparten, sin embargo, una cosa: ambos se desatan cuando todos los objetos producidos en el mundo son puestos en relación con una sociedad que los usa y los intercambia, los evalúa y los aplica, o los consume y los ingiere. En ambos casos estamos frente a una socialización del mundo. Esa idea bastante aceptada de que la democracia se opone a la cultura, y de que la cultura solo puede florecer entre la aristocracia, es correcta en la medida en que se entienda la democracia como medio para expresar la socialización del hombre y del mundo, interpretación que no tiene por qué ser necesariamente aceptada. En cualquier caso, lo que supone una amenaza para la cultura es el fenómeno de la sociedad, y el de la buena sociedad tanto o más que el de la sociedad de masas.

II

Nuestro malestar con respecto a la cultura es en realidad un hecho relativamente reciente, puesto que es consecuencia del fenómeno anticultural del filisteísmo y de la cultura de masas, circunstancias que surgieron las dos en este siglo como resultado de una socialización omnipresente. Existe sin embargo otra clase de recelo que es mucho más antiguo e igualmente relevante. En el contexto de esta reflexión tiene además una ventaja fundamental: no fue una respuesta a ciertos signos de degeneración relacionados con aspectos culturales, sino que se desencadenó ante una situación diametralmente opuesta; concretamente, la del inmenso prestigio de la cultura y el temor a que esta pudiese convertirse en un fenómeno aplastante. Fue en la esfera política donde se gestó esta desconfianza, un hecho que no nos debe resultar para nada extraño si pensamos en nuestra propia incomodidad ante la noción de estética cultivada [*aesthetic culturedness*], o ante otras construcciones como el concepto de política cultural (*Kulturpolitik*). En cualquiera de los casos, lo que se pone de manifiesto es una tensión y un posible conflicto entre la política y la cultura. El esteta, desconocedor de las exigencias de la política, tratará de resolver este conflicto en beneficio de la cultura, mientras que el político, ajeno a las necesidades de la producción cultural, abogará por la política, es decir, por la política cultural. Nuestra inquietud ante estos intentos de resolución está sin duda condicionada por las experiencias modernas. El esteta nos recuerda al filisteo cultural, que también pensaba que trasladar los «valores» elevados —es decir, culturales— a la esfera de la política —que él consideraba vulgar e inferior— suponía mancillarlos y degradarlos. Hasta las políticas culturales más liberales no podrán sino recordarnos las recientes y espantosas experiencias que hemos presenciado en los regímenes totalitarios, donde ese concepto que llamamos «política» ha aniquilado por completo cualquier atisbo de todo aquello que solemos considerar «cultura».

Para desarrollar estas reflexiones, dejaré provisionalmente a un lado estas asociaciones tan típicas de la Modernidad y propondré el estudio de un modelo histórico distinto. La ciencia política necesita de un modelo histórico para ser operativa, no solo porque la historia es su objeto de estudio, sino también porque solo con la ayuda de las experiencias sedimentadas históricamente de conceptos como «política» o «cultura» podremos intentar ampliar la visión que nos concede nuestro propio horizonte de experiencia —siempre limitado en cuanto tal— con el fin de lograr alcanzar una perspectiva más extensa sobre un fenómeno de carácter general como es la relación entre cultura y política. De hecho, mi decisión

de alejarme de la Modernidad responde simplemente al hecho de que para la vida de los antiguos, la esfera pública de la política gozaba de una dignidad sin parangón y de una enorme relevancia. Desde el punto de vista de la ciencia política, en un contexto histórico de estas características los fenómenos y problemas fundamentales y particulares pueden ser estudiados con mucha mayor claridad que en cualquier otro periodo posterior. Con respecto al tema que nos ocupa, podemos descartar la Edad Media, ya que en esa época el espacio público lo moldeaban fuerzas más allá de lo básicamente secular o terrenal. Hoy en día, la relación entre la cultura y la política es una cuestión secular (aunque siga habiendo casos en que no) y, por lo tanto, no puede ser determinada desde el punto de vista religioso. La Modernidad, no obstante, plantea una problemática casi irresoluble a la hora de clarificar el fenómeno político, al haber aparecido entre los espacios familiares de lo privado y lo público una nueva esfera en la que la parte pública está en proceso de hacerse privada, y la privada, pública. No nos es posible tratar aquí todas las distorsiones y desfiguraciones comunes a todos los problemas políticos que se han dirimido y estudiado en el medio social. Mencionarlos es una forma de justificar que vaya a remontarme a una época tan distante en el tiempo. Me gustaría así recordar que especialmente durante el periodo clásico, tanto en la Antigüedad griega como romana, si no la cultura como tal, sí al menos aquellos que producían objetos pertenecientes a ese ámbito —es decir, los artesanos y los artistas— despertaban tales suspicacias que la opinión predominante era que este tipo de gente no debían ser considerados ciudadanos de pleno derecho. Los romanos, por ejemplo, resolvieron el conflicto entre cultura y política de una forma tan tajantemente favorable a la política que la cultura acabó siendo considerada como un fenómeno importado de Grecia. (Mommsen escribe que «el cantante y el poeta estaban al mismo nivel que los equilibristas y los bufones», y, por lo que respecta a las artes plásticas, «hasta Varrón se burlaba de las supersticiones de la multitud, que se apasionaba por miserables ídolos y monigotes»[1]). El hecho de que la palabra «cultura», que tiene origen romano, provenga en realidad de «cultivar», de «cuidar», sugiere también que, en ese ámbito, los romanos no adoptaron el papel de productores y creadores, sino el de guardianes y cuidadores. Esta misma actitud caracterizó a su vez la concepción que tenían de la política:

1. Th. Mommsen, *Historia de Roma*, libros I y II: *Desde la fundación de Roma hasta la reunión de los Estados itálicos*, trad. de A. García Moreno (2.ª ed. rev. por L. A. Romero y con prólogo y comentarios en la parte relativa a España de F. Fernández y González), Turner, Madrid, 2003, p. 199.

más concretamente, la cuidadosa conservación de los principios bien cimentados que la tradición había convertido en sagrados. La fundación de la ciudad era a la política lo que la tradición griega a los asuntos relacionados con el espíritu y el intelecto. Esta actitud, típica de un pueblo agrícola, resultó inmensamente productiva al confluir con la apasionadísima relación que los romanos mantenían con la naturaleza, es decir, con la conformación del paisaje romano. Desde su punto de vista, el verdadero arte debe desarrollarse con la misma naturalidad que lo hace el paisaje; debe ser algo así como una naturaleza cultivada, como el canto más antiguo, «el ruido armonioso de las hojas en la soledad de los bosques» (Mommsen)[2]. La idea de que la agricultura podía «uncir» la tierra y someterla a la violencia, y de que esa violencia era la prueba de la asombrosa grandeza del ser humano —tal y como Sófocles pone en boca del coro en los famosos versos de Antígona: «Numerosas son las maravillas del mundo; pero, de todas, la más sorprendente es el hombre»—, es justo lo contrario de lo que los romanos pensaban. Resumiendo, se podría decir que los griegos lo consideraban todo, incluso la agricultura, en términos de *techne* y *poiesis*, mientras que los romanos, por el contrario, experimentaban incluso las actividades culturales y las productoras del mundo desde el punto de vista del modelo de la labor en el que la naturaleza es cuidadosamente atendida para que se convierta en cultura y proporcione comida y cobijo al ser humano en cuanto que ser natural.

Pese a que las asociaciones generadas en la época romana siguen presentes en el uso que hacemos actualmente de la palabra «cultura», el modelo de relación que se estableció en esta época entre la cultura y la política no fue especialmente fructífero. Los romanos no tomaban en serio ningún hecho cultural hasta que no estuviese preparado para convertirse en lo que ellos consideraban un objeto merecedor de cuidado, y formase parte así de la *res publica*. En los primeros tiempos, no permitían que los artistas y los poetas llevasen adelante ningún proyecto, ya que creían que esos juegos infantiles no casaban bien con la *gravitas*, la solemnidad y la dignidad propias de un ciudadano. Pensaban que esa clase de productividad no podía nunca generar una actividad equiparable —o que pudiese siquiera amenazar— a la esfera de lo político. La capacidad productiva del modelo griego, en comparación, se puede deducir del hecho de que, al menos en Atenas, el conflicto entre política y cultura nunca benefició claramente a un lado o a otro, y de que tampoco hubo una mediación, por lo que las dos esferas acabaron mostrando una indiferencia total mutua. Es como si los griegos pudiesen decir, por una

2. *Ibid.*, p. 241.

parte: «Aquel que no ha visto el Zeus de Fidias en Olimpia ha vivido en vano», y al mismo tiempo afirmar que a la gente como Fidias, es decir, a los escultores, no se les debería en ningún caso conceder la ciudadanía.

Tucídides da testimonio de una célebre frase de Pericles, en la que la sospecha hacia la cultura formulada desde la esfera política aparece de forma indirecta pero significativa. Me refiero a la frase, prácticamente imposible de traducir, *philosophumen aneu malakias kai philokaloumen met'euteleias* [filosofamos sin afeminación y amamos la belleza con buen juicio], donde podemos oír claramente que es la *polis*, lo político, lo que pone límites al amor a la sabiduría y al amor a la belleza (los cuales son concebidos —y de ahí la dificultad en la traducción— no como estados sino como acciones). La *euteleia*, la precisión al evitar los excesos, era la virtud política, mientras que la *malakia*, tal y como decía Aristóteles, era considerada un vicio propio de bárbaros. La *polis* y la política eran la razón por la que los griegos se consideraban superiores a los bárbaros. O, por decirlo de otro modo, en ningún caso creían que fuese su elevada cultura el rasgo que los distinguía de los pueblos menos civilizados, sino más bien al contrario: la *polis* era la que limitaba todo aquello que era esencialmente cultural. Entender esta cuestión tan simple que aflora en las palabras de Pericles nos resulta difícil porque tendemos a creer de una forma mucho más sencilla —debido a que nuestra tradición ha reprimido y sumergido las experiencias políticas de Occidente y su visión del mundo en favor de las experiencias filosóficas— que Pericles habla de conflictos que nos son familiares: los que se generan entre la verdad y la belleza, por un lado, y entre el pensamiento y la acción, por el otro. Lo infantil de nuestra interpretación se ve condicionado por la narrativa de la historia de la filosofía, según la cual, Platón y los filósofos que le precedieron querían prohibir en la república a Homero y a los poetas por contar mentiras. Sin embargo, no era Platón, el filósofo, el único que sentía la necesidad de poner en su sitio a «Homero y los de su calaña». Pericles, el político, hizo exactamente lo mismo en el elogio, esgrimiendo diversas razones, y afirmando, de forma explícita, que parte de la grandeza de Atenas consistía en no necesitar a Homero y a los poetas para lograr que aquellas cosas que se han dicho y hecho —que son las que constituyen la esencia de la política— se tornen inmortales. Según él, el poder de la *polis* era lo suficientemente grande como para que los monumentos en honor a su fama surgiesen directamente de la acción, y por ende, de la política misma; lo suficientemente grande como para que no hiciesen falta los productores profesionales de la fama: los artistas y los poetas, que objetivan el mundo real y los hechos reales, y los convierten en cosas con el fin de asegurar la permanencia necesaria para alcanzar la fama inmortal.

Considero que la tendencia de los griegos a no permitir que los artistas y los artesanos tuviesen ninguna influencia sobre la *polis* se ha interpretado de forma errónea al equipararse con el desprecio de la labor física necesaria para el mantenimiento de la vida. Ese desdén tiene también una naturaleza política: no podrá ser libre aquel a quien la vida le esté forzando, aquel cuyas actividades estén dictadas por las necesidades de la vida. Dentro de la *polis*, la vida del hombre libre solo será posible cuando haya dominado las necesidades vitales, es decir, cuando se haya convertido en un señor al mando de esclavos que le pertenecen en el ámbito doméstico. La labor que es necesaria para la vida desnuda, sin embargo, permanece fuera de la política, y no puede por tanto entrar en conflicto con ella; después de todo, ese tipo de labor no se realiza en la esfera pública, sino en el reino privado de la familia y la casa. Aquellos que están excluidos de la esfera pública y confinados a la esfera de la casa y de lo privado —la palabra griega *oiketai* (los que pertenecen a la casa) y la romana *familiares* (los que pertenecen a la familia)— son tan esencialmente distintos de los artesanos (quienes, tal y como indica su nombre: *demiourgoi*, no se quedan en casa sino que se mueven entre la gente para hacer su trabajo) como lo son de los artistas, los *poietai*, cuyas obras sirven para educar y para decorar el espacio público en el que se sitúa la vida política. El conflicto entre política y cultura puede darse solo porque las actividades (actuar y producir) y los productos de cada uno (los hechos y las obras de la gente) tienen lugar en el espacio público. La cuestión que se ha de resolver respecto a este conflicto se basa simplemente en decidir qué principios deben aplicarse en ese espacio público creado y habitado por la gente: los principios comunes a la acción o los comunes a la producción, los que son políticos en el sentido más básico del término o aquellos que son específicamente culturales.

III

Hemos determinado que el conflicto entre la cultura y la política se sitúa en la esfera pública, y que el conflicto consiste en si el espacio público que todos compartimos debería ser gobernado por los principios de aquellos que lo han erigido —es decir, por el hombre en tanto que *homo faber*— o provenir directamente de las interacciones entre la gente, que se manifiestan en el mundo a través de hechos, palabras y acontecimientos. Como sabemos, los griegos eligieron —con muy buen criterio, según mi opinión— la última de estas dos alternativas. Esa decisión se manifiesta en todas las facetas de la existencia. Si queremos descubrirla en la forma

cotidiana en que las cosas son evaluadas, se podría decir que el principio del tamaño era el prioritario, en comparación con todos los demás principios de juicio. Si queremos verla en términos de la organización política, convendría recordar la frase «Allí donde estéis, constituiréis una *polis*», que se les decía a los que partían al exilio, y que implicaba que la propia organización de la *polis* tenía tal independencia de la singular fisonomía que se había alcanzado en casa (patria), que podía ser dejada atrás de forma sumaria e intercambiarse, siempre y cuando las relaciones menos tangibles que tienen lugar a través de las acciones y las palabras humanas permaneciesen intactas.

La naturaleza de esta decisión no solo no resuelve, de una vez por todas, el conflicto entre cultura y política —la pugna por dilucidar quién debía tener más privilegios: si la persona que produce o la que actúa— sino que aviva todavía más sus llamas. La grandeza del ser humano, que es en torno a lo que gira todo, consiste en la capacidad de hacer cosas y de decir palabras que sean merecedoras de la inmortalidad —esto es, del recuerdo eterno— pese a que los seres humanos sean mortales. Esa inmortalidad exclusivamente humana y puramente terrenal que la grandeza reivindica es lo que conocemos como la «fama», y su propósito no es solo preservar la palabra y las acciones —todavía más efímeras y fugaces que los mortales seres humanos— de la inmediata desaparición, sino concederles además una permanencia inmortal. La pregunta planteada por Pericles en la cita anterior viene a ser lo mismo que decir: ¿quién es el más adecuado para hacer eso? ¿La organización de la *polis* —que garantiza el espacio público donde puede llegar a aparecer y a comunicarse la grandeza, y donde hay una presencia permanente de gente que se ve y es vista, que habla y que puede ser escuchada— asegura un recuerdo permanente? ¿O lo hacen los poetas y los artistas, y más en general, las actividades que crean y que producen el mundo, y que obviamente aportan una mejor garantía de fama que la organización y la acción política, puesto que su función consiste en hacer permanente e imperecedero todo aquello que tiene una naturaleza más perecedera y fugaz? Fue la poesía, a través de Homero, la que enseñó a los griegos lo que era la fama y lo que podía llegar a ser. Y pese a que la poesía, junto con la música, quizá sea el arte menos sujeto a lo material, sigue siendo un medio de producción que alcanza una forma de objetivación sin la cual la permanencia y la condición de imperecedero serían inconcebibles.

Es más, la dependencia de la acción con respecto a la producción no está limitada por la del héroe y su «fama» con respecto al poeta, como en el ejemplo mencionado por Pericles. En general, la objetivación artística surge a partir de un mundo ya existente de objetos del cual es deudora,

y sin el cual la obra de arte no tendría lugar donde existir. No podemos rastrear simplemente el origen de este mundo de objetos en las necesidades vitales del ser humano; no se trata de algo necesario para la mera supervivencia, tal y como demuestran las tribus nómadas, y las tiendas y cabañas de los pueblos primitivos. Proviene más bien de un deseo de erigir un dique de defensa contra la propia mortalidad, de colocar algo, entre lo perecedero del ser humano y lo imperecedero de la naturaleza, que les sirva a los mortales como vara para medir su mortalidad. Lo que ocupa este lugar es el mundo construido por el hombre que, sin llegar a ser inmortal, es mucho más duradero o perdurable que la vida de los seres humanos. Toda la cultura empieza con esta especie de fabricación del mundo, que en términos aristotélicos es ya una *athanatidzein*, un hacer inmortal. Fuera de un mundo así —es decir, fuera de lo que llamamos «cultura» en el sentido más amplio—, la acción puede no ser estrictamente imposible, pero no dejaría ningún rastro; no habría ninguna historia, ni «miles de piedras, del seno de la tierra excavadas, con sus palabras darían testimonio»[3].

De todos los objetos que componen el mundo hemos distinguido entre las cosas que tienen un uso y las obras de arte. Las dos se parecen en que son objetos, es decir, que no tienen lugar en la naturaleza, sino tan solo en el mundo creado por el hombre, y que se caracterizan por una cierta permanencia que se extiende desde la durabilidad de los objetos comunes de uso hasta la potencial inmortalidad de la obra de arte. En este sentido, ambas categorías son distintas de los bienes de consumo, por un lado —cuya esperanza de vida apenas excede el tiempo necesario para su producción—, y de los productos de acción, por el otro —es decir, los actos, los acontecimientos, las palabras, y finalmente las historias que derivarán de ellas—, los cuales son tan fugaces que apenas sobrevivirán la hora o el día en el que ven la luz, a no ser que la memoria y las capacidades productivas de la gente acudan en su ayuda. Si observamos los objetos que hay en el mundo desde la perspectiva de su capacidad de duración, no cabe duda de que las obras de arte pertenecen a una categoría superior a la del resto. Incluso después de miles de años, conservan la capacidad de brillar ante nuestros ojos con la misma fuerza que el día en que fueron traídas al mundo. Por eso son las cosas más mundanas que existen: son las únicas que son producidas para un mundo que se supone que ha de sobrevivir a todos los seres humanos, y por consiguiente no tienen función alguna en el proceso vital de la sociedad humana. No

3. F. Schiller, «A los amigos» («An die Freunde»: «Tausend Steine würden redend zeugen / Die man aus dem Schoß der Erde gräbt»).

solo no van a ser consumidas como bienes de consumo, ni usadas como objetos de uso, sino que están llamadas a superar todo ese proceso de uso y consumo, y, por así decirlo, deben mantenerse categóricamente selladas contra las necesidades biológicas de los seres humanos. Todo ello podrá suceder de distintas maneras, pero la cultura en el sentido estricto del término solo podrá encontrarse allí donde esto ocurra.

No tengo la menor idea de si el hecho de ser una criatura mundana o hacedora de mundo forma parte de la naturaleza humana. Hay pueblos sin mundo, de la misma forma que hay individuos que carecen de este; y la vida humana precisa de un mundo tan solo en la medida en que necesita un hogar en la tierra para la duración de su presencia. Cada mundo sirve a los que viven en él como una morada terrenal, pero eso no significa que cualquier ser humano que se construya una casa esté creando un mundo. La morada terrenal se convierte en un mundo solo cuando los objetos en su conjunto son producidos y organizados de manera que puedan resistir el proceso vital de consumo de los humanos que viven a su alrededor y de ser así capaces de sobrevivir a los seres humanos, que son mortales. Solo podemos hablar de cultura cuando este proceso de supervivencia esté garantizado, y hablaremos de obras de arte cuando nos enfrentemos a objetos que están siempre presentes en su facticidad y su cualidad, con independencia de todos los aspectos funcionales o utilitarios.

Por todas estas razones, en mi opinión, cualquier reflexión acerca de la cultura hará bien en tomar como punto de partida el fenómeno de la obra de arte. Este intento que llevamos a cabo aquí, y que trata de indagar en la relación entre cultura y política haciendo referencia a la percepción que se tenía de estos temas en la antigua Grecia, parte especialmente de esta premisa. Las obras de arte, por sí mismas, tienen una relación más estrecha con la política que el resto de los objetos, y su modo de producción está más íntimamente relacionado con la acción que cualquier otro tipo de ocupación. Todo esto se debe al hecho de que las obras artísticas necesitan siempre de la esfera pública para alcanzar el reconocimiento; esta afinidad se percibe también en el hecho de que las obras de arte son objetos de carácter espiritual e intelectual. En la cultura griega, Mnemosyne —recuerdo y memoria— es la madre de las musas, lo cual quiere decir que reevaluamos la realidad a través del pensamiento y el recuerdo. Esta reevaluación permite detener y objetivar lo intangible, es decir, los acontecimientos y las gestas, las palabras y las historias. El origen de la objetivación artística está en el pensamiento de la misma forma que el de la objetivación artesanal está en el uso. Un acontecimiento no se vuelve eterno directamente al ser recordado, pero este recuerdo lo prepara para su potencial inmortalidad, que podrá ser alcanzada a tra-

ves de la objetivación artística. Para los griegos, sin embargo, la posible inmortalidad era el objetivo más elevado y profundo de todo lo relacionado con la política, en especial, de la forma de organización que les era más propia: la *polis*. Aquello que buscaban no era la inmortalidad de la obra de arte en sí misma, sino más bien lo potencialmente imperecedero, la posible persistencia eterna de las grandes gestas y las grandes palabras en la memoria: una forma de fama inmortal que podían lograr los poetas a través de la objetivación productiva, y la *polis*, a través de las incesantes conmemoraciones de tipo narrativo.

IV

Teniendo en cuenta que el pensamiento griego, sobre todo en sus aspectos políticos, estaba dirigido de forma tan exclusiva a la potencial inmortalidad de los mortales y a la condición imperecedera de aquello que más pronto perece, lo normal sería pensar que la capacidad humana que considerarían más importante sería la de la producción artística, es decir, la capacidad poética incluida en el término griego *poiesis*. Si recordamos el formidable desarrollo del arte griego y la prodigiosa velocidad con la que, a lo largo de varios siglos, una obra maestra daba paso a la siguiente, queda particularmente de manifiesto que esa creencia política en la inmortalidad suscitó un extraordinario movimiento de naturaleza específicamente cultural.

La suspicacia que generaba entre los griegos cualquier tipo de producción, la sospecha del peligro que amenazaba a la *polis* y a lo político desde el reino de lo producido y lo cultural, tiene indudablemente que ver, más que con los objetos culturales en sí mismos, con las actitudes en las que se fundamenta la producción: unas actitudes que son comunes a cualquiera cuya única ocupación sea la de producir cosas. Las sospechas se dirigen contra una generalización de los principios de los productores y contra su forma de pensar, que se inmiscuye en la esfera de lo político. Esto explica algo que nos podría resultar sorprendente en un principio: que alguien sea capaz de mostrarse enormemente receptivo ante la actividad artística o declarar la más ardiente admiración por algunas de sus obras —algo que, tal y como sabemos a partir de gran cantidad de anécdotas, se presentaba acompañado por la notable confianza que los artistas tenían en sí mismos— y aun así seguir planteándose si los artistas como individuos deberían o no ser excluidos de la comunidad política. Esa misma suspicacia está presente en la tendencia a considerar lo que eran actividades esencialmente políticas —en cuanto estas, tal y como su-

cedía en el caso del trabajo legislativo o la ordenación urbanística, tenían un mínimo en común con la producción— como condiciones prepolíticas de lo político, y, por lo tanto, a excluirlas de la *polis* en sí, es decir, del reino de las actividades puramente políticas donde solo tienen acceso los ciudadanos de pleno derecho.

Esta sospecha que despierta la producción se justifica por dos razones de tipo factual, que pueden ambas derivarse directamente de la naturaleza de esta actividad. La primera es que sin la aplicación de la fuerza, la producción es básicamente imposible: para producir una mesa es preciso talar un árbol, y la madera de ese árbol caído ha de ser violada para que pueda emerger después en forma de mesa. (Quizá cuando Hölderlin calificó la poesía como la «más inocente» de las actividades, estuviese pensando en la violencia inherente a todo el resto de formas artísticas. Aunque el poeta, qué duda cabe, también viola el material con el que trabaja: su canto no es el mismo que el del pájaro que habita en el árbol). La segunda razón es que la producción siempre se sitúa dentro de la categoría de relaciones de medios y fines, las cuales solo pueden tener lugar en la esfera de la producción y la fabricación. El proceso de producción tiene un propósito claramente discernible: el producto final, en función del cual todo lo que lo conforma —los materiales, las herramientas, la propia actividad, e incluso las personas implicadas— se convierte en simple medio. En nombre del fin, el trabajo justifica todos los medios, y sobre todo justifica la violencia sin la que esos medios no podrían estar garantizados. Los productores solo pueden contemplar los objetos como medios para alcanzar determinados fines, y deben juzgarlos de acuerdo a aquello para lo que sirven de manera específica. Esta misma actitud, trasladada a otros ámbitos más generales aparte del de la fabricación, es la que caracteriza hasta el día de hoy a los *Banausen* (ignorantes), una de las pocas palabras alemanas procedentes del griego que apenas ha variado su significado. La sospecha que recae sobre ellos proviene de la esfera de lo político y sugiere al mismo tiempo el deseo de mantener fuera del espacio público político de la comunidad tanto la violencia como la actitud utilitaria de la racionalidad basada en los medios y los fines.

Hasta el repaso más superficial de la historia de las teorías políticas pone inmediatamente de manifiesto que esta sospecha no ha tenido la más mínima repercusión en nuestra tradición de pensamiento político, y que fue un fenómeno que desapareció del escenario de la historia de las experiencias políticas con la misma presteza con la que había aparecido. Actualmente, ninguna idea nos resulta tan natural como la de que la política es el espacio exacto donde la violencia puede estar legitimada, y que este espacio suele estar definido por el gobernar y el ser gobernado. Nos

resulta inconcebible imaginar que la acción pueda ser otra cosa que una actividad que persigue un fin establecido a través de una serie de medios que, huelga decir, están de sobra justificados por este. Para nuestra desgracia, hemos tenido que experimentar las consecuencias prácticas y políticas de tal creencia en la universalidad de la actitud *banausisch*. Lo que ha sucedido, en cualquier caso, es justamente aquello que las suspicacias de los griegos hacia la cultura trataban de evitar: que la esfera política sucumbiese ante la mentalidad y las categorías propias de la producción. A pesar de que nunca fueron los medios, sino el estar-hecho-para de la producción, la política perdió su independencia, y la esfera pública, el lugar en el que los seres humanos, organizados políticamente, hablan e interactúan —es decir, el mundo ya construido— quedó subsumido bajo las mismas categorías necesarias para que ese mundo existiese.

Sabemos por experiencia lo capaz que es una racionalidad utilitaria de medios-fines de hacer que la política derive hacia comportamientos inhumanos. Aun así, todavía nos sorprende enormemente el hecho de que semejante conducta inhumana pueda surgir de la esfera de la cultura y que, sin embargo, el elemento más humanitario pueda ser asignado a la política. La razón de esto es que por mucho que conozcamos o valoremos la cultura griega, nuestra concepción de la cultura está definida básicamente por los romanos, quienes contemplaban este ámbito no desde el punto de vista de los productores culturales, sino, más bien, desde la perspectiva del entregado y cuidadoso guardián de lo natural y de lo heredado. Para poder asimilar una perspectiva tan distinta como la griega, es preciso recordar que el descubrimiento de la política estaba basado en el concienzudo intento de apartar la violencia de la comunidad, y que dentro de la democracia griega solo se consideraba una forma de interacción válida, la *peitho*, que era el arte de convencer y de hablar los unos con los otros. No debemos pasar por alto el hecho de que lo político solo se refiere a las circunstancias internas a la *polis*. La violencia como tal era considerada algo apolítico y, por lo tanto, algo que debía tener lugar fuera de las murallas de la ciudad. Esa fue la causa de que las guerras entre las repúblicas griegas fueran tan espantosamente devastadoras; todo lo que sucediese en el exterior de la *polis* estaba más allá de la ley y quedaba por lo tanto a merced de la violencia: los más fuertes actuaban conforme a su voluntad y los más débiles sufrían las consecuencias.

Una de las razones de que nos resulte tan difícil descubrir un elemento propio de la violencia dentro de la cultura es que hemos asumido el pensamiento basado en las categorías de producción, hasta el extremo de considerar estas últimas algo universal. Según estas categorías, actuamos de forma violenta en todas las situaciones y en todos los campos, y es

a continuación cuando tratamos de conjurar la parte peor por medio de leyes y tratados. Esta es la razón, sin embargo, de que el ámbito donde estas categorías encuentran su lugar natural y donde no tiene cabida nada que no sean sus propias configuraciones nos parezca el más inofensivo de todos, y correctamente. En comparación con la violencia que los hombres ejercen los unos contra los otros, la violencia ejercida contra la naturaleza para contribuir a la construcción del mundo es, sin duda, inocente. Por esta razón, consideramos que el mayor peligro de la política es el debilitamiento, y traducimos con ese sentido la mención de Pericles de la *malakia* citada anteriormente. Pero la falta de virilidad que va incluida en el término, que a los griegos les parecía propia de los bárbaros, excluye por igual tanto la violencia como la acción de recurrir a todos los medios al alcance para lograr el fin deseado. Nosotros, que tantas veces hemos presenciado cómo la política más brutal ha sometido a la «élite cultural formada por los artistas y la gente más culta», y cómo esta élite se ha visto intimidada y ha tenido que renunciar al «parloteo incesante», es decir, al intercambio recíproco de convicciones, tenemos quizá una mejor sensibilidad para entender estas cosas y ver en ellas algo más que una simple «traición de los intelectuales». Creer en la violencia de la política no es un privilegio exclusivo de la brutalidad. La raíz de esa creencia puede provenir también de lo que los franceses llaman *déformation professionelle*, una aberración entre los productores y patrocinadores de la cultura que se genera a raíz de su tipo de trabajo.

La sospecha acerca del pensamiento medios-fines, que también pertenece en origen al terreno de lo político, se acerca mucho más al objetivo. La objeción que puede desde luego hacer la política a este tipo de pensamiento —que no deja de ser necesario para la producción—, es que el fin justifica los medios, y que unos fines enormemente atractivos pueden dar lugar a unos medios totalmente terroríficos y destructivos. Si seguimos esta línea de pensamiento, que a lo largo de nuestro siglo se ha convertido prácticamente en un lugar común, descubrimos que la acción en sí misma no tiene ningún fin, o al menos es incapaz de ser consciente de ningún fin en la forma en que ha sido conceptualizada. Toda acción se sitúa en una red de relaciones en las que cualquier cosa que los individuos intenten queda transformada de forma inmediata, de modo que se evita que pueda convertirse en un objetivo establecido, como un programa, por ejemplo. Esto significa que en política los medios son siempre más importantes que los fines; y lo mismo se puede expresar al decirse a uno mismo, como yo hice en una ocasión: cada acción buena llevada a cabo en nombre de una mala causa convierte al mundo en un lugar mejor, mientras que toda acción mala llevada a cabo por una buena causa lo empeora. Pero pronun-

ciamientos como este se basan en las paradojas que produce la categoría de las relaciones de medios-fines, y expresan únicamente la idea de que esa categoría no resulta relevante para la acción. El tipo de pensamiento asociado a ella supone una soberanía que solo posee el productor, y no quien actúa; una soberanía a la hora de tratar con los propósitos para consigo mismo, con los medios necesarios para la consecución de tales propósitos, o que tienen que ver con el resto de personas a las que uno ha de dirigir, de forma que puedan ejecutar las órdenes necesarias para fabricar un producto final previamente concebido. Solo el productor puede ser el patrón; él es el soberano y puede tomar posesión de todas las cosas como los medios y las herramientas precisas para su objetivo. El que lleva a cabo la acción siempre establece una relación de dependencia con los otros que también actúan; nunca es verdaderamente soberano. De este hecho se deriva la bien conocida irreversibilidad de los procesos históricos, es decir, de los que se enraízan en la acción; esta imposibilidad de dar marcha atrás en lo que se ha hecho no se aplica en absoluto a los procesos de producción, en los que el productor, si así lo elige, puede siempre intervenir de forma destructiva, a saber, dar marcha atrás en el proceso.

Lo que a los griegos les resultó sospechoso de los *Banausen* fue esa soberanía inherente a la producción de la que hace gala el *homo faber*. La perspectiva de este último, que podríamos calificar de utilitaria —puesto que es una estimación de las cosas en función de medios para alcanzar un fin— surge de forma natural, ya que las cosas que produce están destinadas a ser usadas y que para producirlas precisa siempre de otras cosas. Con muy buen juicio, los griegos suponían que, al generalizarse, esta forma de pensar llevaría necesariamente a una devaluación de las cosas en cuanto cosas, y que esa devaluación se extendería a los objetos de la naturaleza, que no han sido producidos por el ser humano y que son, en esencia, independientes de este. Por decirlo de otro modo, tenían miedo de que el dominio y la soberanía del *homo faber* acabarían en *hybris* si se permitía el acceso a la esfera política a este tipo de seres humanos. Y pensaban además que una «victoria» así de la cultura degeneraría en barbarismo, ya que, al igual que la *malakia*, la *hybris* era considerada un vicio propio de los bárbaros. Me gustaría volver a recordar aquí una vez más el famoso coro de Antígona: *polla ta deina k'ouden anthropou deinoteron pelei*, ya que reproduce de una forma muy particular la escisión con la que los griegos evaluaban las capacidades productivas y la forma en que estas les inspiraban al mismo tiempo un profundo respeto y un rotundo pavor. Esas capacidades siguieron asustándolos, porque la *hybris* que las caracterizaba amenazaba la propia existencia de la naturaleza y del mundo.

V

El ser humano, en tanto que ser político y no solo productivo, carga consigo la preocupación en torno a la preservación del mundo. Como ser político, necesita ser capaz de depender de la producción, de forma que esta pueda proporcionarle un refugio duradero donde actuar y hablar durante su efímera existencia, durante una vida mortal caracterizada por su caducidad. La política necesita así de la cultura, y la acción necesita de la producción para lograr la estabilidad, pero aun así precisa también proteger de la amenaza de la cultura y la producción tanto a lo político como al mundo ya producido, puesto que toda producción es al mismo tiempo destrucción.

En tanto que cultura, el mundo ha de garantizar la permanencia, y lo hace por medio de la forma más pura y liviana a través de esos objetos que llamamos obras de arte, y que son objetos de cultura, en el sentido más rotundo de la palabra. Para cumplir su «propósito», estos deben ser protegidos cuidadosamente de todas las declaraciones con propósitos e intereses existenciales, de ser usados y consumidos; en el contexto presente es irrelevante si esa protección se logra colocando las obras de arte en lugares sagrados —templos e iglesias— o confiándolas al cuidado de los museos y conservadores. En cualquiera de los casos, las obras precisan de la esfera pública y solo en el espacio compartido logran encontrar su lugar. Si se mantienen ocultas entre otras posesiones de carácter privado no alcanzan ningún tipo de reconocimiento, por lo que han de ser protegidas de los intereses privados. Solo bajo la protección de lo público podrán revelarse tal y como son. Y sea lo que sea lo que en ellas aflore —eso que normalmente llamamos belleza—, será algo imperecedero desde el punto de vista de la esfera política y de sus actividades, que es el punto de vista del actuar y hablar en su misma fugacidad.

Desde la perspectiva política, la belleza garantiza que incluso las cosas más perecederas y efímeras —las palabras y las gestas de los mortales seres humanos— puedan alcanzar un refugio terrenal en el mundo.

La cultura, sin embargo, no es menos dependiente de la política de lo que esta lo es de la cultura. La belleza precisa de la publicidad de un espacio político protegido por seres humanos que actúen, porque lo público es, por excelencia, el espacio de aparición, mientras que lo privado queda reservado para la ocultación y la seguridad. Pero la belleza en sí misma no es un fenómeno político; pertenece básicamente a la esfera de la producción y es uno de los criterios que la conforman, ya que todos los objetos poseen un aspecto y una forma que es peculiar a su propio estatuto como objetos. En este sentido, la belleza sigue funcionando incluso como

criterio para los objetos de uso, y no porque los objetos «funcionales» puedan llegar a ser bellos, sino por todo lo contrario, porque todos los objetos, incluso los de uso, tienen vida más allá de su funcionalidad. La funcionalidad, por otro lado, no es el aspecto con que aparece el objeto; ese aspecto corresponde a su forma y a su configuración. La funcionalidad de las cosas es la propiedad en virtud de la cual los objetos vuelven a desaparecer al ser usados y consumidos. Para ser capaces de valorar un objeto tan solo según su valor de uso y no según su apariencia —decir si es hermoso, o feo, o algo intermedio— deberemos primero apagar nuestros propios ojos.

La cultura y la política dependen así la una de la otra, y tienen algo en común: ambas son fenómenos del mundo público. Pese a eso, tal y como veremos, esta confluencia tiene más peso que los conflictos y las oposiciones que se establecen entre las dos esferas. Lo que tienen en común incumbe a los objetos culturales, por una parte, y a los seres humanos políticos y activos, por la otra. Esta convergencia entre las dos esferas no tiene nada que ver con el artista productor, puesto que después de todo el *homo faber* no mantiene la misma relación con la esfera pública que la que caracteriza a los objetos que ha creado y modelado. Para poder seguir añadiendo esos objetos al mundo, él mismo ha de estar aislado y oculto del público, mientras que las actividades políticas —hablar y actuar— no pueden tener lugar sin la presencia de los otros y, por lo tanto, sin la esfera pública de un espacio constituido por muchos. Las actividades que llevan a cabo tanto el artista como el artesano están sujetas a unos condicionantes muy distintos que los que corresponden a las actividades políticas. No cabe duda tampoco de que el *homo faber*, en cuanto levante la voz para dar a conocer su opinión acerca del valor de lo político, desconfiará de la esfera política tanto como desconfía la *polis* de la mentalidad y las condiciones de producción.

Solo aquí se puede empezar a atisbar esta cara de la moneda; concretamente, cómo las actividades políticas son percibidas con preocupación y recelo por los productores de cultura. Sin embargo, lo más importante para nosotros en nuestro contexto presente es que prestemos atención a una actividad humana en la que se sugiere el carácter que tienen en común la cultura y la política. Esta recomendación la recojo de la primera mitad de la *Crítica del juicio* de Kant, en la que aparece el que es, en mi opinión, el aspecto más interesante y original de la filosofía política kantiana.

Como se recordará, en la *Crítica de la razón práctica*, Kant plantea la facultad legislativa de la razón, y asume que el principio de legislación, tal y como viene determinado por el «imperativo categórico», se basa en

el acuerdo del juicio racional consigo mismo; lo que, en términos kantianos, significa que si no quiero contradecirme a mí mismo, debo desear solo esas condiciones que pudieran, en principio, ser también una ley general. El principio de acuerdo con uno mismo es muy antiguo. Una de sus formulaciones, muy parecida a la de Kant, puede encontrarse ya en Sócrates, cuya doctrina central según la formulación platónica dice así: «Dado que yo soy uno, es mejor para mí estar en contradicción con el mundo que contradecirme a mí mismo». Esta proposición ha conformado la base de la concepción occidental de la ética y la lógica, con su énfasis en la conciencia y en la ley de la no-contradicción respectivamente.

Bajo el enunciado «Máximas del sentido común», que se encuentra en la *Crítica del juicio*, Kant añade al principio de acuerdo con uno mismo, el principio de una «mentalidad ampliada» que sostiene que yo puedo «pensar desde el lugar de los otros». Al acuerdo con uno mismo se une así un acuerdo potencial con los demás. El poder del juicio reside en esta mentalidad ampliada, de forma que el mismo hecho de juzgar genera su propia legitimidad. Esto significa, en el plano negativo, que puede ignorar sus propias «condiciones privadas subjetivas». Desde el punto de vista positivo, quiere decir que no puede funcionar o prevalecer sin la existencia de otros puntos de vista desde los que pensar. La presencia del yo es a la ley de la no-contradicción en lógica, y a la no menos formal ley de la no-contradicción de la ética basada en la conciencia, lo que la presencia de los demás es al juicio. El juicio posee una cierta universalidad concreta, una validez general (*Allgemeingültigkeit*) que es distinta de la validez universal (*universale Gültigkeit*). El intento de alcanzar la validez no puede llegar nunca más allá que otras pretensiones, desde cuyo punto de vista las cosas son pensadas en común. El juicio, tal y como dice Kant, se aplica a «toda persona que juzga», lo que quiere decir que no se aplica a quien no participa en el proceso del juicio y no está presente en la esfera pública, que es, en última instancia, el lugar donde aparecen los objetos que son juzgados.

Sin lugar a dudas, la idea de que la capacidad de juicio es una facultad *política*, en el sentido específico del término, es casi tan antigua como la propia experiencia política articulada; una facultad política en la forma exacta que Kant la determina, es decir, la facultad de ver cosas no solo desde la propia perspectiva, sino también desde la de todos los que están presentes. El juicio es así quizá la facultad fundamental; permite al hombre orientarse en la esfera pública política y, por lo tanto, en el mundo compartido. Resulta por esto todavía más llamativo que ningún filósofo, anterior o posterior a Kant, nunca antes haya decidido preguntarse sobre este asunto, y quizá el motivo de este sorprendente hecho resida en

la antipatía de nuestra tradición filosófica hacia la política, aunque ese es un tema del que no nos podemos ocupar aquí. Los griegos, en particular, llamaban a esta facultad la *phronesis*, y la decisión de Aristóteles de diferenciar esta capacidad esencial del político de la *sophia* de los filósofos (a los que les preocupa más la verdad) es consistente con la opinión pública en la *polis* ateniense, de la misma forma que suelen hacerlo sus escritos políticos. Hoy en día, solemos confundir esta capacidad con un «entendimiento humano sano» (*gesunden Menschenverstand*), que solió llamarse *Gemeinsinn* en alemán, y que tenía prácticamente el mismo significado que el *sentido común* o el *sens commun*, que los franceses llaman simplemente *le bon sens*, y que también podría ser denominado como un sentido del mundo (*Weltsinn*). Esto solo nos lleva a reconocer el hecho de que nuestros cinco sentidos, que son privados y subjetivos, y sus datos encajan con un mundo no subjetivo que tenemos «objetivamente» en común y que podemos compartir y evaluar con los otros[4].

Las definiciones de Kant son especialmente destacables: él fue quien descubrió el juicio en todo su esplendor, al dar con los fenómenos del gusto y del juicio de gusto. Cuestionó la supuesta arbitrariedad y la naturaleza subjetiva del *de gustibus non disputandum est* [en cuestiones de gusto no hay disputa], ya que esta arbitrariedad era incompatible con su sentido de la política. A diferencia de estos prejuicios tan habituales, insistió en que el gusto en realidad «asume que los otros experimentan el mismo placer», y que los juicios del gusto «sugieren el acuerdo de todos». Él entiende, por lo tanto, que el gusto, al igual que el sentido común (*Gemeinsinn*) del cual se deriva, es justamente lo opuesto a un «sentimiento privado», aunque se suelan confundir el uno con el otro.

Discutir todo esto en detalle nos llevaría demasiado lejos. Pese a eso, nuestra breve disquisición ya pone de manifiesto que cuando hablamos del comportamiento específicamente cultural de los seres humanos, este se entiende como una actividad política en el sentido más enfático del término. Los juicios, tanto los del gusto como los políticos, son decisiones, y como tales tienen «una base que no puede ser sino subjetiva». Sin embargo, deben mantenerse independientes de todos los intereses subjetivos. El juicio surge de la subjetividad de una posición en el mundo y, sin embargo, al mismo tiempo, afirma que ese mundo, en el que cada uno tiene su propia posición, es un hecho objetivo y, por tanto, algo que todos compartimos. El gusto decide cómo se supone que debe parecer y sonar el mundo en tanto que mundo, independientemente de su utili-

4. Véase I. Kant, *Crítica del juicio*, § 40-41.

dad o de los intereses existenciales que tengamos puestos en él. El gusto evalúa el mundo de acuerdo a su mundaneidad. En vez de preocuparse por la vida sensual o el yo moral, se opone a ambas cosas y propone un interés puro y «desinteresado» por el mundo. Para el juicio de gusto, lo fundamental es el mundo, no el hombre, ni tampoco su vida ni su yo.

El juicio de gusto se parece también al juicio político en el hecho de que no acarrea obligaciones, y en que, a diferencia del juicio cognitivo, no puede probar nada de forma concluyente. Todo lo que la persona que juzga puede hacer, como tan acertadamente expone Kant, es «cortejar el acuerdo de los otros» y confiar en poder llegar a un punto de vista común. Este cortejo no es más que lo que los griegos llamaban *peithein*, que es el tipo de retórica de la persuasión que era valorada en la *polis* como los medios preferidos de conducir el diálogo político. El *peithein* no solo se oponía a la violencia física, que era despreciada por los griegos, también se distinguía claramente del *dialegesthai* propiamente filosófico, justamente a causa de lo relacionado que estaba este último con la cognición que, al igual que le sucede a la búsqueda de la verdad, requiere de pruebas concluyentes. En las esferas culturales y políticas, que constituyen la esfera entera de la vida pública, lo crucial no es la cognición y la verdad, sino el juzgar y el decidir: la evaluación normativa y la discusión acerca del mundo compartido, por un lado, y la decisión referente a qué se debe parecer el mundo y a qué tipo de acciones deben emprenderse en él, por otro.

Lo que se trasluce de esta categorización del gusto entre las facultades políticas del hombre, que puede quizá resultar extraño, es el hecho, bien conocido pero no suficientemente asumido, de que el gusto cuenta con un poder organizativo que tiene una fuerza muy peculiar. Todos sabemos que no hay nada comparable al descubrimiento del acuerdo en cuestiones referentes a aquello que gusta y que no gusta para ayudar a los seres humanos a que se reconozcan los unos a los otros, y sientan después unos vínculos irrevocables entre sí. Es como si el gusto no solo decidiese la apariencia que debe tener el mundo, sino también quiénes pertenecen a él. En términos políticos, no resulta erróneo observar este sentimiento de pertenencia mutua como un principio de organización esencialmente aristocrático, pero su potencial político puede ir incluso más allá. Es esta copertenencia lo que se decide en los juicios acerca de un mundo común. Y lo que el individuo manifiesta en sus juicios es un particular «ser así y no de otra manera», que caracteriza todo lo personal y que logra legitimidad hasta el punto de que se distancia de cualquier cosa que sea meramente idiosincrática. Lo político, tanto en el discurso como en la acción, tiene que ver precisamente con esa con-

dición personal, con «quién» es cada uno, aparte de los talentos y las cualidades que pueda tener. La política se encuentra por esta razón opuesta a lo cultural, donde la cualidad es siempre en última instancia el factor decisivo —la cualidad, por encima de todo, del objeto producido, el cual, bajo la suposición de que en él se expresa algo personal, nos envía de vuelta a los talentos y cualidades individuales más que al «quién» de cada persona—. El juicio de gusto, sin embargo, no decide tan solo cuestiones de cualidad; al contrario, estas cuestiones son necesariamente evidentes, incluso si, en tiempos de decadencia cultural, solo unos pocos serían susceptibles a indicios de este tipo. El gusto decide *entre* cualidades, y puede desarrollarse tan solo allí donde esté presente un sentido de cualidad, una capacidad de discernir los indicios de lo hermoso. Si se da el caso, ya es solo cuestión del gusto, que no cesa de juzgar las cosas del mundo, el establecer límites y dotar el reino de lo cultural de un significado humano. O lo que quiere decir lo mismo: su función consiste en desbarbarizar la cultura.

Como todo el mundo sabe, el término *humanidad* es de origen romano, y no hay ninguna palabra en griego que corresponda al *humanitas* latino. Por esta misma razón, considero que, para ilustrar la forma en que el gusto es la facultad por medio de la que la cultura se humaniza, lo más apropiado es recurrir a un ejemplo romano. Recordemos la antigua locución que es platónica tanto en su forma como en su contenido: *amicus Socrates, amicus Plato, sed magis amica veritas* (Sócrates es mi amigo, Platón es mi amigo, pero soy más amigo de la verdad). Este principio fundamentalmente apolítico e inhumano, que en nombre de la verdad rechaza explícitamente a las personas y la amistad, debería ser comparado con una declaración de Cicerón igual de conocida, que una vez, en plena discusión, manifestó lo siguiente: *Errare malo cum Platone quam cum istis (sc. Pythagoraeis) vera sentire* (prefiero equivocarme con Platón que acertar en compañía de estos [los de Pitágoras]). Desde luego este pronunciamiento es enormemente ambiguo. Podría querer decir: prefiero errar usando la razón platónica que «sentir» la verdad usando la sinrazón pitagórica. Pero si el énfasis se pone en *sentire*, la frase significa: preferir la compañía de Platón a la de los otros es una cuestión de gusto, incluso si él fuese la razón de mi error. Suponiendo que la última lectura sea la correcta, se podría objetar que ni los científicos ni los filósofos serían capaces de decir algo así. Sería más bien la forma en que hablaría un verdadero político y un ser humano culto, en el sentido romano de *humanitas*. Con toda probabilidad, es algo que esperaríamos oír de alguien libre en todos los sentidos y para quien también la cuestión de la libertad es la más importante entre las que trata la filosofía. Una persona así diría: en mis interacciones,

no permitiré que me fuercen ni las personas ni los objetos, incluso si esa fuerza resulta ser verdad.

En el campo de lo cultural, la libertad se manifiesta en el gusto porque el juicio de gusto contiene y comunica algo más que un juicio «objetivo» sobre la cualidad. Como actividad del juicio, el gusto reúne cultura y política, las cuales ya comparten el espacio abierto de la esfera de lo público. El gusto iguala la tensión entre las dos, una tensión que surge del conflicto interno entre acción y producción. Sin la libertad de lo político, la cultura permanece sin vida. La paulatina muerte de lo político y el desfallecimiento del juicio son las condiciones previas para que tenga lugar la socialización y devaluación de la cultura de la que hablábamos al inicio de este ensayo. No obstante, sin contar con la belleza de las cosas pertenecientes a la cultura y sin el radiante esplendor en el que se manifiesta una permanencia articulada políticamente y una potencialidad imperecedera del mundo, lo político en su conjunto no podría perdurar.

3

DISCURSO DE RECEPCIÓN DEL PREMIO SONNING*

Excelentísimo Señor Rector Magnífico,

Excelencias,

Señoras y señores:

Desde el mismo momento en que recibí la inesperada noticia de que habían decidido elegirme como merecedora del premio Sonning, premio que distingue a las obras que han contribuido a la civilización europea, he venido pensando qué podría decir en respuesta. Considerando, por un lado, lo que ha sido mi propia vida, y por el otro, mi actitud frente a este tipo de acontecimientos públicos, el simple hecho de verme enfrentada a esta situación ha suscitado en mí tal cantidad de reacciones y reflexiones, muchas de ellas contradictorias, que llegar a alguna conclusión no me ha resultado en absoluto sencillo. No hará falta mencionar el sentimiento de gratitud innato que nos deja desconcertados cada vez que el mundo nos ofrece un regalo auténtico, algo que llega siempre sin pedir nada a cambio, cuando la diosa Fortuna nos sonríe, con olímpica indiferencia ante todo aquello que anhelábamos de forma más o menos consciente y que considerábamos como nuestros objetivos, esperanzas o propósitos.

* Originalmente publicado como «Prologue» en *The Promise of Politics*, Schocken Books, Nueva York, 2003, pp. 3-14.

El premio Sonning (*Sonningprisen*) es un reconocimiento bianual a personalidades destacadas por su contribución a la cultura europea. El premio se creó por voluntad testamentaria del editor y escritor danés Carl Johan Sonning (1879-1937) y fue concedido por primera vez en 1950. Una comisión encabezada por el rector de la Universidad de Copenhague concede el premio a partir de una lista de personalidades propuestas por las principales universidades europeas. Arendt lo recibió el 18 de abril de 1975.

Permítanme que trate de poner en claro algunas cosas. Empezaré con lo puramente biográfico. Recibir un reconocimiento público por mi contribución a la civilización europea no es algo que pueda pasar por alto alguien como yo, que tuve que abandonar Europa hace treinta y cinco años, no por decisión propia precisamente, y convertirme en ciudadana de los Estados Unidos, de forma del todo voluntaria y consciente, porque aquel país tenía un gobierno que se regía por la ley y no por los hombres. Aquellos primeros y decisivos años antes de alcanzar la naturalización fueron como un curso autodidacta acerca de la filosofía política de los Padres Fundadores, y el elemento que me acabó de convencer fue comprobar la existencia real de un cuerpo político, a diferencia de lo que sucedía en los estados-nación europeos, caracterizados por sus poblaciones homogéneas, su sentido orgánico de la historia, su división en clases sociales más o menos acusada, su soberanía nacional y su noción de *raison d'état*. Esa idea de que en los momentos críticos la diversidad ha de ser sacrificada en aras de una *union sacrée* de la nación, que representó en su día el mayor triunfo de la fuerza asimiladora del grupo étnico dominante, empieza ahora a resquebrajarse bajo la presión de la amenazadora metamorfosis de todos los gobiernos, incluido el de Estados Unidos, en organismos burocráticos. Ya no son la ley ni los hombres los que nos rigen, sino anónimas administraciones o computadoras cuyo dominio totalmente despersonalizado puede llegar a convertirse en una amenaza mayor, para la libertad y para el grado mínimo de civilidad necesario en miras a la convivencia, que las grandes y más espantosas arbitrariedades de los tiranos del pasado. Pero todos estos peligros derivados de lo enorme de su tamaño combinados con la tecnocracia, cuya preponderancia amenaza con provocar la extinción, el «desvanecimiento» de cualquier forma de gobierno —en aquel entonces las propiedades escalofriantes de esa bien intencionada quimera ideológica solo podían ser detectadas mediante un análisis crítico— todavía no formaban parte de la agenda política cotidiana, de manera que lo que me convenció al llegar a los Estados Unidos fue precisamente la libertad de poder convertirme en ciudadana sin haber de pagar el precio de la asimilación.

Como todos ustedes saben, soy de origen judío; *feminini generis*, tal y como pueden ver; nacida y educada en Alemania, hecho que seguro ya han percibido al escucharme, y, en cierto modo, formada por la experiencia de ocho años en Francia, largos y bastante felices. No sé cuál puede haber sido mi contribución a la civilización europea, pero he de reconocer que a lo largo de estos años me he aferrado concienzudamente a este bagaje europeo con una tenacidad que en ocasiones podía confundirse

con una obstinación no exenta de polémica, ya que me he visto rodeada de personas, entre ellos viejos amigos, que trataban encarecidamente de recorrer justo el camino contrario: hacer todo lo posible por comportarse, por hablar y por sentir como «auténticos estadounidenses», dejándose llevar principalmente por la pura fuerza de la costumbre, la costumbre de vivir en un estado-nación en el que para sentirse integrado es preciso adaptarse a los usos y las costumbres de los allí nacidos. Mi problema fue que nunca deseé pertenecer a ningún sitio, ni siquiera a Alemania, y que por lo tanto me costó entender el papel fundamental que ejerce la nostalgia sobre los inmigrantes, en especial en los Estados Unidos, donde el origen nacional, una vez perdida su relevancia política, pasaba a convertirse en el vínculo más fuerte, tanto en el ámbito social como en el de la vida privada. Sin embargo, mientras que para los que me rodeaban este origen era un país, quizás un paisaje, una serie de costumbres y tradiciones, y sobre todo, una mentalidad determinada, en mi caso, ese origen era el idioma. Si algo hice conscientemente en defensa de la civilización europea después de tener que abandonar Alemania, fue tomar, de forma deliberada, la decisión de no cambiar mi lengua materna por ninguna otra que se me ofreciera o se me impusiera. Siempre he tenido la impresión de que para la mayoría de la gente, en particular para los que no tienen una especial facilidad para los idiomas, la lengua materna es la vara de medir con la que se confrontan todas las lenguas que se van aprendiendo con el tiempo, por la simple y sencilla razón de que las palabras que usamos en el lenguaje cotidiano adquieren un determinado peso —que es el que origina nuestras elecciones y nos aparta de las frases hechas— gracias a las variadas asociaciones que se establecen de manera espontánea y excepcional con el tesoro de la gran poesía que le es propio exclusivamente a esa lengua materna en cuestión.

El segundo aspecto que tenía por fuerza que mencionar y que está también relacionado con mi vida, tiene que ver con el país al que debo este honor. La forma en que el pueblo danés y su gobierno supieron tratar y resolver el inmenso problema planteado por la conquista de Europa por los nazis siempre me ha resultado fascinante. A menudo he pensado que esta historia extraordinaria, y que, por supuesto, ustedes conocen mucho mejor que yo, debería ser de lectura obligada en todos los cursos de ciencia política que traten de las relaciones que se establecen entre el poder y la violencia, conceptos cuya frecuente equiparación es origen de algunas de las falacias más elementales tanto en la teoría como en la práctica política. Este episodio de la historia de su país proporciona un ejemplo enormemente instructivo de la fuerza potencial que reside en la acción no violenta y en la resistencia ante un adversario que posee unos

medios de violencia inmensamente superiores. Y dado que en este conflicto la victoria más espectacular fue la derrota de la «solución final» y la salvación de casi todos los judíos que habitaban en territorio danés —sin importar cuál fuese su origen, tanto si eran ciudadanos daneses como si se trataba de refugiados procedentes de Alemania que se habían quedado sin Estado— no es de extrañar que los que sobrevivieron a esta catástrofe sientan una especial vinculación con este país.

Hay dos cosas que me sorprenden especialmente en esta historia. *En primer lugar*, el hecho de que, antes de la guerra, el trato dispensado por Dinamarca a los refugiados no fue en absoluto favorable. Al igual que sucedió en otros estados-nación, también aquí les fue negada la naturalización y los permisos de trabajo. Pese a la ausencia de antisemitismo, los judíos nacidos en otros países no eran bienvenidos; sin embargo, el derecho de asilo, que no se respetó en ningún otro país, fue considerado un principio sacrosanto. Cuando los nazis exigieron la deportación primero de los apátridas, es decir, de los refugiados alemanes que habían perdido la nacionalidad, los daneses replicaron que como estos refugiados no eran ya ciudadanos alemanes, no se les podía deportar sin la aprobación de Dinamarca. El *segundo* aspecto destacable es que mientras que fueron pocos los países europeos sometidos a la ocupación nazi que lograron arreglárselas para conseguir salvar a la mayor parte de su población judía, los daneses fueron los únicos, en mi opinión, que se atrevieron a hablar, a decirles claramente a sus amos lo que pensaban. Gracias a la presión ejercida por la opinión pública —y no a la amenaza de la resistencia armada ni a ninguna táctica de guerrillas—, los funcionarios nazis destacados en el país se vieron obligados a dar marcha atrás; perdieron toda credibilidad, se vieron superados por aquello que más habían despreciado: las simples palabras, pronunciadas libremente y de forma pública. Aquel fue un hecho inaudito.

Permítanme que aborde ahora otro aspecto de estas reflexiones. La ceremonia que tiene lugar hoy es evidentemente un acto público, y el honor que se otorga es la expresión del reconocimiento público a una persona que a partir de este momento quedará a su vez transformada en una figura pública. En este sentido, me temo que su elección pueda ser cuestionada. Nada más lejos de mi intención el plantear aquí el espinoso tema del mérito. Cuando nos es concedido un honor, también se nos ofrece una inmensa lección de humildad, puesto que aprendemos que no podemos juzgarnos a nosotros mismos, y que en ningún caso debemos tratar de juzgar nuestros logros de la misma manera que hacemos con los de los demás. Estoy dispuesta a aceptar esta lección tan necesaria; siempre he pensado que conocerse a uno mismo es imposible, dado que nadie

se *aparece* ante sí mismo de la misma manera que lo hace ante los demás. Tan solo el pobre Narciso se deja engañar por su imagen reflejada y languidece a causa del amor por un espejismo. No obstante, y aunque esté dispuesta a aceptar modestamente el hecho de que nadie pueda ser su propio juez, no quiero en cambio renunciar por completo a mi capacidad de juzgar y de decir —igual que lo haría un verdadero cristiano—: «¿Quién soy yo para juzgar?». Y así, por una cuestión puramente personal e individual, me veo inclinada a coincidir con el poeta W. H. Auden, y decir:

> Los rostros privados en lugares públicos
> Son más sabios y agradables
> Que los rostros públicos en lugares privados[1].

O lo que es lo mismo, mi temperamento y mis inclinaciones —esas cualidades psíquicas innatas que no tienen por qué influir en nuestros juicios definitivos, pero que sí lo hacen en nuestros prejuicios y en nuestros impulsos instintivos— me llevan, por una cuestión de timidez, a huir de la esfera pública. Puede que a quienes hayan leído algunos de mis libros, y recuerden los elogios o incluso la apología de la esfera pública como el espacio adecuado para las apariciones del discurso y de la acción política, todo esto les resulte falso o poco creíble. Cuando se trata de teorizar y de comprender, los simples espectadores y los forasteros situados a cierta distancia suelen tener una perspectiva más aguda y profunda que los mismos actores y participantes, quienes siempre se ven inevitablemente sumergidos en los hechos de los que están formando parte. Es, en efecto, perfectamente posible entender y reflexionar acerca de la política sin por ello ser eso que se llama un animal político.

Estos impulsos genuinos —o si se prefiere, estas insuficiencias congénitas— se vieron reforzados por dos tendencias bien distintas entre sí pero hostiles por igual a todo lo que tuviese que ver con lo público, que coincidieron de forma espontánea durante la década de los años veinte de este siglo, en el espacio de tiempo posterior a la Primera Guerra Mundial, período que ya entonces, y según la opinión de los jóvenes de la época, marcaría la decadencia de Europa. Mi decisión de estudiar filosofía era bastante habitual en esos tiempos, aunque tampoco fuese una práctica muy extendida, y el compromiso con un *bios theoretikos*, con un forma de vida contemplativa, entrañaba, aunque yo no fuese aún consciente de ello, una falta de compromiso con lo público. La exhortación del viejo Epicuro al filósofo, *lathe biosas*, «vive en lo oculto», interpretada a menudo de

1. *Poemas*, trad. de M. Ardanaz, Visor, Madrid, 2011, p. 51.

forma errónea como una recomendación de prudencia, surge de manera natural de la forma de vida del pensador, porque el hecho de pensar, a diferencia de otras actividades humanas, es una actividad invisible, no se manifiesta hacia el exterior, y cuenta además con un rasgo especialmente característico: no tiene ninguna *urgencia* de aparecer ante los demás, y su impulso por comunicarse con los otros es muy limitado. Desde Platón, el pensamiento ha sido definido como un diálogo silencioso que cada uno establece consigo mismo; esa ha sido la única manera de hacernos compañía de forma satisfactoria. La filosofía es una ocupación solitaria, y no debe extrañarnos que se haga más presente su necesidad en tiempos de transición, cuando los hombres dejan de confiar en la estabilidad del mundo y en el papel que juegan dentro de él, y cuando las cuestiones que hacen referencia a las condiciones generales de la vida humana, coetáneas probablemente de la aparición del hombre sobre la tierra, cobran de nuevo una especial relevancia. Quizá Hegel tenía razón cuando decía: «La lechuza de Minerva solo alza el vuelo al atardecer».

Sin embargo, este atardecer, este oscurecimiento de la escena pública jamás tuvo lugar en silencio. Todo lo contrario, nunca estuvo el dominio público tan lleno de proclamaciones, habitualmente optimistas. En todo ese barullo no solo se mezclaban los eslóganes propagandísticos de dos ideologías antagónicas que prometían futuros completamente distintos, sino también las prosaicas declaraciones de políticos y hombres de Estado respetables de centro izquierda, centro derecha y centro, que tomadas conjuntamente terminaban por desustancializar cualquier cuestión y por contribuir a la confusión del público receptor de sus mensajes. Este rechazo casi automático a todo lo público estaba muy extendido en la Europa de los años veinte, con sus «generaciones perdidas» —tal y como se bautizaron a sí mismas— que, en realidad, solo representaban a una minoría de cada país, vanguardia o élite. Su poca relevancia numérica no les convierte en menos típicos del clima de la época, aunque quizá explique la imagen glorificadora y distorsionada que se tiene de los «locos años veinte», y que siempre ha dejado en el total olvido la desintegración de las instituciones políticas que precedió a las grandes catástrofes de la década de los treinta. La poesía, el arte y la filosofía de la época dan muestra del clima de desafección hacia lo público; es en esta década cuando Heidegger descubrió el *das Man*, el «Ellos» al que contrapone «el ser que es auténticamente»; cuando Bergson, en Francia, juzgó necesario «recuperar el yo fundamental» y liberarlo de «las exigencias de la vida social en general y del lenguaje en particular», y cuando W. H. Auden dijo en cuatro versos algo que a muchos seguramente les parecería demasiado banal como para ser escrito:

Todas las palabras como Paz y Amor
todo discurso afirmativo y cuerdo
había sido mancillado, profanado, degradado
hasta tornarse horrendo chirrido mecánico[2].

Es muy probable que estas tendencias —¿o más bien debería decir manías?, ¿o cuestiones de gusto?— que he intentado enmarcar históricamente y explicar de manera concreta, por el hecho de haber sido adquiridas durante los años de formación, continúen teniendo una importante influencia. Pueden acabar conduciendo a la pasión del secreto y del anonimato, como si lo único que importase fuese aquello que no puede ser divulgado. («No intentes decir tu amor / Amor no puede decirse»[3], o también «Willst du dein Herz mir schenken, / So fang es heimlich an»[4]), como si el simple hecho de tener un nombre conocido por el gran público, una *fama*, produjese el contagio del «Ellos» heideggeriano, del «yo social» bergsoniano, y corrompiese el discurso con la vulgaridad del «horrendo chirrido mecánico» del que habla Auden. Tras la Primera Guerra Mundial, surgió una extraña estructura social en la que no han reparado ni críticos literarios ni historiadores ni científicos sociales, y que podría ser descrita como una «sociedad de celebridades» de carácter internacional. Incluso hoy día, no resultaría difícil elaborar una lista de sus miembros, entre los que no figuraría ninguno de los nombres que se han revelado como los autores más influyentes de la época. Si bien es cierto que ninguna de las «internacionales» de los años veinte fueron capaces de dar respuesta a las esperanzas de solidaridad anheladas por sus miembros durante la década de los treinta, también es irrefutable que ninguna organización ha sucumbido más rápidamente ni sumido a sus integrantes en una desesperación más profunda que esta asociación de carácter no político, cuyos miembros, mimados por «el radiante poder de la fama», se sintieron más desamparados ante la catástrofe que las multitudes anónimas, quienes solo se vieron privadas del poder protector de sus pasaportes. He citado la autobiografía de Stefan Zweig, *El mundo de ayer*, escrita y publicada poco antes del suicidio de su autor. Por lo que sé, se trata del único testimonio escrito acerca de este fenómeno difícilmente

2. *Canción de cuna y otros poemas*, trad. de E. Iriarte, Lumen, Barcelona, 2006, p. 317.

3. «No intentes decir tu amor» es un poema de William Blake. Esta traducción de Luis Cernuda aparece en *Luis Cernuda. Poesía completa. Obra completa*, Siruela, Madrid, 1994, p. 765.

4. «Si quieres regalarme tu corazón, / hazlo en secreto». Estos versos pertenecen a la composición conocida como «Aria di Giovanni», a la que pondría música J. S. Bach.

clasificable y bastante ilusorio, cuya mera aura concedía a todos los llamados a disfrutar del resplandor de la fama eso que hoy denominamos una «identidad».

Si no fuese porque mi edad me impide adoptar el discurso de las generaciones más jóvenes sin hacer el ridículo, confesaría que la consecuencia más inmediata y, en este caso, más previsible, de la concesión de este premio ha sido la de provocar en mí una «crisis de identidad». La «sociedad de celebridades» ha dejado de suponer una amenaza; gracias a Dios, ya no existe. No hay nada más efímero en este mundo, menos estable y sólido, que esta forma de éxito que confiere la fama. Nada llega con tanta rapidez y facilidad como el olvido. Lo más apropiado para una persona de mi generación —una generación ya adulta, pero todavía con vida— sería dejar de lado todas las consideraciones psicológicas y aceptar esta oportuna intrusión como una prueba de buena suerte, sin olvidar que los dioses —al menos los griegos— son irónicos e incluso astutos, tal y como sospechó Sócrates, quien comenzó a inquietarse y a hacer uso de su interrogación aporética después de que el oráculo de Delfos, conocido por sus ambigüedades enigmáticas, le declarase como el más sabio de todos los mortales. Y con eso solo podía tratarse, a sus ojos, de una peligrosa hipérbole, de una alusión quizás a que ningún hombre posee la sabiduría, una alusión con la que Apolo había querido indicarle cómo podía hacer para que esta intuición cobrase forma e inculcase la duda en sus conciudadanos. Pero, entonces, ¿qué han querido decir los dioses al hacer que yo, que ni soy una figura pública ni tengo la intención de convertirme en una, reciba un homenaje de carácter público?

Dado que el conflicto tiene que ver conmigo misma como persona, permítanme que intente hacer una nueva aproximación a este problema de la repentina transformación en una personalidad pública a causa de la innegable fuerza, no de la fama, sino del reconocimiento. Déjenme recordarles, en primer lugar, el origen etimológico de la palabra «persona», que se ha mantenido prácticamente invariable en su paso del latín *persona* a las lenguas europeas, de la misma forma que le ha sucedido, sin ir más lejos, al griego antiguo con *polis* y «política». El hecho de que una parte tan importante del vocabulario que usamos en Europa para hablar de cuestiones legales, políticas y filosóficas provenga de la misma fuente de la Antigüedad no es algo que debamos pasar por alto. Este vocabulario nos proporciona algo similar al acorde fundamental, que va resonando en sus múltiples modulaciones y variaciones a lo largo de la historia intelectual de Occidente.

Persona significaba originalmente la máscara que recubría el rostro individual, «personal», del actor, y que indicaba al espectador el papel y la

función que desempeñaba dentro de la obra. Pero en esa máscara, concebida y determinada por la pieza que se representaba, existía un gran agujero a la altura de la boca a través del cual el sonido individual y desnudo de la voz del actor podía sonar. Y de esta resonancia es de donde proviene originalmente la palabra *persona*; *per-sonare*, «sonar a través», es el verbo del cual la *persona*, la máscara, es el sustantivo. Los propios romanos fueron los primeros en usarlo de forma metafórica; en derecho romano, la *persona* era alguien que poseía unos derechos civiles, en contraposición a *homo*, que designaba a quien simplemente pertenecía a la especie humana, un ser distinto desde luego de los animales, pero sin ninguna cualidad o distinción específica. De esta forma, *homo*, al igual que la palabra griega *anthropos*, se usaba frecuentemente de forma desdeñosa para calificar a aquellos que no estaban bajo el auspicio de ninguna ley.

Me ha parecido útil hacer referencia al significado latino de persona para proseguir con mi argumentación, ya que se trata de una invitación a la metáfora, y las metáforas son el alimento del que se nutre todo pensamiento conceptual. La máscara romana se corresponde con mucha precisión a nuestra forma de aparecer en una sociedad en la que no somos ciudadanos, igualados por el espacio público instituido y reservado para el discurso y la actuación política, sino en una sociedad en la que somos aceptados como individuos con nuestros propios derechos, pero no como simples seres humanos. En el escenario que es el mundo siempre aparecemos y somos reconocidos de acuerdo a los papeles que nos son asignados por nuestras profesiones, como médicos o abogados, autores o editores, profesores o estudiantes, etc. Por medio de este papel, siendo escuchados a través de él, se manifiesta algo más, algo totalmente idiosincrático e indefinible, pero inconfundible al mismo tiempo, algo que evita que un repentino cambio de papeles pueda confundirnos (por ejemplo, cuando un estudiante alcanza su objetivo y se convierte en profesor, o cuando la anfitriona, a la que conocemos habitualmente como doctora, sirve unas bebidas en vez de ocuparse de sus pacientes). Dicho de otro modo, la ventaja de adoptar el concepto de *persona* para mi reflexión reside en el hecho de que las máscaras o los papeles que el mundo nos asigna, y que debemos aceptar e incluso absorber si deseamos tomar parte en la obra que es el mundo, son intercambiables; no son inalienables, en el sentido en que hablamos de «derechos inalienables», ni están fijados de forma permanente en nuestro fuero más interno a la manera en que lo está, según la creencia popular, la voz de la consciencia en el alma humana.

Es de este modo como puedo aceptar aparecer aquí, con motivo de un acontecimiento público, como una «figura pública». Eso significa que

cuando terminen los acontecimientos para los que la máscara fue diseñada, y deje de usar y abusar de mis derechos individuales y de hacer que resuenen a través de la máscara, las aguas volverán a su cauce. Entonces yo —muy honrada y profundamente agradecida por este instante— seré libre no solo para poder intercambiar los papeles y máscaras que ponga a mi disposición el gran espectáculo del mundo, sino también para participar en él en la desnudez de mi propia «esteidad», identificable, espero, pero no definible; a salvo de la gran tentación de un reconocimiento que, sin importar la forma que tome, solo nos puede reconocer como tales y cuales, es decir, como algo que fundamentalmente *no* somos.

II

EL ENIGMA DE LAS LLAMAS, ALGUNAS *SILHOUETTES*

I

LAS *ELEGÍAS DE DUINO* DE RILKE*

> «Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?».
>
> «¿Quién, si yo gritara, me oiría desde las jerarquías de los ángeles?»[1].

Dos circunstancias caracterizan la única lectura posible de la situación paradójica, ambigua y desesperada con la que arrancan las *Elegías de Duino*: una es la ausencia de eco y la otra, la conciencia de futilidad. La renuncia consciente a la exigencia de ser escuchado, la desesperación ante el hecho de no lograr ser escuchado y, por último, la necesidad de hablar pese a que la respuesta sea imposible son las verdaderas razones de la oscuridad, la aspereza y la tensión estilística en las que la poesía manifiesta sus propias posibilidades y su voluntad de forma.

La cuestión fundamental que plantea una poesía que se mantiene tan alejada de la comunicación es saber hasta qué punto pretende ser entendida, hasta qué punto puede ser comprendida (comprendida por nosotros), o dicho de otro modo, hasta qué punto es lícito llevar a cabo una interpretación. La dificultad inherente al sujeto de estudio se manifiesta con más claridad en la Quinta Elegía, en la que resulta imposible interpretar ningún significado o establecer vínculo alguno entre los versos, ya que la asociación de imágenes, en su incomprensible unici-

* Publicado originalmente con el título de «Rilkes Duineser Elegien», en *Neue Schweizer Rundschau* [*Wissen und Leben*] 23 (1930), pp. 855-871, bajo la coautoría de Hannah Arendt y Günther Stern (Anders), primer marido de Arendt. La traducción inglesa, publicada en RLC 1-23, es de Colin Benert.

«Las siguientes reflexiones no pretenden aportar nada más allá de lo que podría surgir de un comentario realizado verso por verso. Un análisis concienzudo y sistemático no haría justicia al sentido del poema» [*N. de los A.*].

1. *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, ed. y trad. de E. Barjau, Cátedra, Madrid, 1987, Elegía I, p. 61. Todas las citas del presente ensayo siguen esta traducción.

dad y en su dependencia situacional, es completamente arbitraria. De forma que debemos concentrarnos en la única metodología a nuestro alcance: clarificar el contexto armónico del poema, el cual, como si de una clave musical se tratase, conforma una única unidad de la que emergen los versos de manera individual e inconexa, de modo que sería perfectamente posible que se organizasen de otra manera. Pese a esta arbitrariedad total, pese a la ausencia de un proceso momentáneamente irreversible, pese a la simultaneidad de las imágenes, la poesía no termina cuajando en una masa de asociaciones sin sentido, porque cada elemento particular, y todo lo que en su particularidad se resiste a la conexión, se fundamenta sobre la base de lo que se va a decir, que es lo que primero suscita cada una de las imágenes aisladas. La base es la futilidad en la que cada imagen es solo *una* entre un número infinito de imágenes: una sola imagen que, conforme se desarrolla, va transformando todas las demás.

Teniendo en cuenta el sentido religioso de las *Elegías*, la yuxtaposición inconexa expresa al mismo tiempo una falta de ligazón o de obligación (*Unverbindlichkeit*). Todo esto, junto con la ausencia de eco mencionada anteriormente (que, sin embargo, solo puede ser expresada por medio de la poesía), compone la situación particularmente ambigua de las *Elegías*. En la poesía hay presente un estado de ánimo cercano a la religiosidad, pero no nos encontramos ante un documento religioso. Un indicio claro de esto es que a menudo la figura de «Dios» es sustituida por entidades que sirven de intermediarias: los «ángeles» o los «muertos», o en la forma más extremadamente indefinida «se» («denn man ist sehr deutlich mit uns [porque se es muy claro con nosotros]», Elegía IV). El hecho de que la verdadera categoría religiosa se deje tan indeterminada indica el recuerdo de lo propiamente religioso. El poder de Dios sigue latente, pero la cuestión de quién es y de dónde está el Todopoderoso queda formulada en una pregunta que no espera ser respondida. Pese a esa falta de respuesta, la pregunta no se extingue, sino que pervive como una inquietud, y se transforma de pronto en desesperación ante la posibilidad del encuentro (*Treffbarkeit*) con Dios. En contraste con toda la religiosidad no obligatoria que, satisfecha de su propio sentimiento, piensa que no precisa de un Dios personal, Rilke salvaguarda un último residuo de objetividad en la indeterminación de ese «se». Este es el origen de la forma particular que tiene de evaluar la desesperación y el dolor, que no son (como sí sucede, sin embargo, en Kierkegaard) el peligro y la «complicación» [*Ärgernis*] que se deriva de la religión, sino que, por el contrario, se convierten en la situación religiosa en sí misma. La única forma posible de experimen-

tar la presencia de Dios es ser golpeado por él, ser consciente de ello e incluso proclamarlo.

Daß ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht
Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln.
Daß von den klar geschlagenen Hämmern des Herzens
keiner versage an weichen, zweifelnden oder
reißenden Saiten. Daß mich mein strömendes Antlitz
glänzender mache; daß das unscheinbare Weinen
blühe. O wie werdet ihr dann, Nächte, mir lieb sein,
gehärmte.
[...] Sie [sc. Die Schmerzen] aber sind ja
unser winterwähriges Laub, unser dunkeles Sinngrün,
eine *der Zeiten des heimlichen Jahres —, nicht nur*
Zeit —, sind Stelle, Siedelung, Lager, Boden, Wohnort.

Que un día, a la salida de esta enconada visión
mi canto de júbilo y gloria ascienda a los ángeles que están conformes.
Que de los martillos del corazón, de claro batir,
ninguno fracase en cuerdas flojas, dubitantes
o que se rompen. Que el flujo de mi semblante
me haga más luminoso; que el llanto imperceptible
florezca. Oh, entonces, cuán queridas, noches, serán para mí,
noches de aflicción.
[...] Mas ellos [los dolores] son, ciertamente,
nuestro follaje de invierno, nuestra oscura pervinca,
uno de los tiempos del año secreto, no solo
tiempo, son lugar, asentamiento, lecho, suelo, residencia[2].

Pese a la ambigüedad religiosa, el mundo de Rilke, como todo universo religioso, es un mundo *acústico*[3]. Ni las «jerarquías», ni el «ángel», ni el «existir más potente» [*stärkere Dasein*] (Elegía I)[4] son nunca visiones objetivas; en cualquier caso, toda posibilidad directa y visionaria de es-

2. *Ibid.*, Elegía X, p. 116.

3. Nótese la ausencia de imágenes en el judaísmo (signo de la incapacidad para localizar a Dios, o si se quiere expresar de manera positiva, de la presencia universal divina, tal y como queda ejemplificado en su indeterminabilidad e irrepresentabilidad); la determinación de la πιστις (creencia) como ἀχοη (sonido) en el Nuevo Testamento; y, de forma más general, el papel de la oración, que no trata de conjurar o hacer una petición a un ídolo, sino que quiere *ser escuchada*, y, por último, desde san Agustín, Lutero y Calvino hasta la ética secular de Kant, en la que todavía se habla de la «llamada» del deber.

4. *Ibid.*, Elegía I, p. 61.

tablecer un encuentro con los ángeles es relegada a una época esencialmente anterior a la nuestra.

> *... Wohin sind die Tage Tobiae,*
> *da der Strahlendsten einer stand an der einfachen Haustür,*
> *zur Reise ein wenig verkleidet und schon nicht mehr furchtbar;*
> *(Jüngling dem Jüngling, wie er neugierig hinaussah).*
> *Träte der Erzengel jetzt, der gefährliche, hinter den Sternen*
> *eines Schrittes nur nieder und herwärts: hochauf-*
> *schlagend erschlüg uns das eigene Herz...*

> ... Adónde han ido los días de Tobías,
> cuando uno de los más resplandecientes estaba junto a la sencilla puerta,
> [ante la casa,
> un poco disfrazado para el viaje y sin ser ya temible;
> (muchacho para el muchacho, que, curioso, lo miraba).
> Si ahora se acercara el arcángel, el peligroso, detrás de las estrellas,
> si bajara dando un paso solo y viniendo de allí: hacia arriba
> latiendo, nuestro propio corazón nos mataría...[5].

Lo único que sigue siendo audible para cualquiera que viva en la futilidad es el *Wehende* (lo que sopla) entre las jerarquías. Escuchar es un acto que no está sujeto a un objeto, al contrario, recibe «seine ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet» (la ininterrumpida noticia que se forma con el silencio) (Elegía I) cada vez que los objetos se pierden y son arrasados; no es como oír un mensaje específico y articulado, sino como escuchar la apremiante súplica de un corazón («Höre, mein Herz [Escucha, corazón mío]») y, por lo tanto, de una forma de estar («*so* waren sie hörend [*así* estaban escuchando]», Elegía I). Una súplica de este tipo no presupone la presencia de la voz que responda, como tampoco lo hace la suplicante oración, que es prácticamente idéntica. Sin embargo, gracias a su intensidad, la plegaria se hace independiente de la presencia de la voz. Estar a la escucha, en tanto que estado del ser es ya su propio cumplimiento, puesto que no presta atención a que su súplica pueda o no ser escuchada.

> *... Höre, mein Herz, wie sonst nur*
> *Heilige hörten: dass sie der riesige Ruf*
> *aufhob vom Boden; sie aber knieten,*
> *Unmögliche, weiter und achtetens nicht:*
> So *waren sie hörend...*

5. *Ibid.*, Elegía II, p. 67.

... Escucha, corazón mío, como antaño solo
escuchaban los santos: que la enorme llamada
los levantaba del suelo; ellos, no obstante, seguían,
imposibles, de rodillas y no se daban cuenta:
Así estaban escuchando[6].

Rilke trata aún de salvar algo de su situación religiosa de alienación en la que «Gottes Stimme bei weitem nicht mehr ertrüge [no podía soportar la voz de Dios, ni mucho menos]», en la que «verginge von seinem stärkeren Dasein [perecería por su existir más potente]». Este «algo» consiste en estar en una posición de escucha, en un estar a la escucha (*In-ständigkeit des Hörens*, *Im-Hören-sein*). Hoy en día, este estar-a-la-escucha necesita de una ocasión y de condiciones. En lugar de una completa desobjetualización, para la que nuestro corazón ya no está preparado, la ocasión propicia para ese estar a la escucha es la desaparición del objeto, al que buscamos con nuestros oídos: el hálito del viento que proviene del «espacio intermedio» que los moribundos, en tránsito entre nuestro existir y el «más potente», entre una jerarquía y la otra, rasgan en el círculo de los vivos. Lo que se experimenta ya no es *der andere Bezug* (la otra relación) (Elegía IX), sino solo el acercamiento a esta que escuchamos en los ausentes que acaban de partir («Es rauscht jetzt von jenen jungen Toten zu dir [se oye ahora el murmullo de aquellos muertos jóvenes]»).

La imposibilidad de experimentar la transcendencia de forma inmediata es lo que hace que el moribundo, en su transcender entre una forma de existir y otra, adquiera un significado esencialmente religioso y se convierta en uno de los intermediarios, en una de las condiciones previas para poder, no ya experimentar «la otra relación», pero sí al menos escucharla ligeramente. En este acto de escuchar a los muertos conforme escapan, nosotros desaparecemos con ellos, y aunque no alcancemos la otra relación («Und das Totsein ist mühsam / und voller Nachholn daß man allmählich ein wenig / Ewigkeit spürt [y el estar muerto es fatigoso / y lleno de recuperación, para que uno lentamente vaya sintiendo / un poco de eternidad]»), sí nos separamos de nuestra morada humana y nos quedamos flotando inmóviles entre el «ya no» y el «aún no».

Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen,
kaum erlernte Gebrauche nicht mehr zu üben,
Rosen, und andern eigens versprechenden Dingen

6. *Ibid.*, Elegía I, p. 64.

nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben;
[...]
Seltsam, die Wünsche nicht weiterzuwünschen. Seltsam,
alles, was sich bezog, so lose im Raume
flattern zu sehen...

Ciertamente es extraño no habitar ya la tierra,
no practicar ya costumbres aprendidas,
a las rosas y otras cosas que llevan cada una su especial promesa
no darles el significado de futuro humano
[...]
Extraño, no seguir deseando los deseos. Extraño,
todo lo que se relacionaba verlo tan suelto
aletear en el espacio...[7].

Pese a que para Rilke tanto la existencia humana como el grito que los seres humanos tratan de proferir son cosas fundamentalmente fútiles, su poesía se entiende a sí misma como una «misión» (*Auftrag*), en contraste con los *Sonetos a Orfeo*, cuyo canto es calificado como «ser» (*Dasein*), pese a que sea también fútil: «*Wann aber* sind *wir*? (Pero nosotros, ¿cuándo *somos*?)» (Sonetos, I, III). Esta misión no nos es entregada desde «las jerarquías de los ángeles» a las que las *Elegías* en vano intentan solicitar («Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht. [Ángel ¡y aunque solicitara! No vienes]», Elegía VII), ni viene tampoco del resto de las personas, sino que procede de las cosas («Ach, wen vermögen / wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht / [...] Es bleibt uns vielleicht / irgend ein Baum an dem Abhang [...] es bleibt uns die Straße von gestern. [Ay, ¿a quién podemos / entonces recurrir? A los ángeles no, a los hombres, no / (...) Nos queda tal vez / algún árbol en la ladera (...) nos queda la calle de ayer]», Elegía I). Que lo que queda de relación con el mundo se escape en dirección a lo que está relativamente más distante —o que en cualquier caso no se vuelva hacia el otro, hacia lo que está más cerca, sino que se comprometa con una entidad remota y reclame su proximidad— da una muestra de hasta qué punto la existencia humana se ha distanciado del mundo.

... Drum zeig
ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,
als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.
Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest
bei dem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil.

7. *Ibid.*, p. 65.

... Por esto muéstrale
lo sencillo, lo que, configurado de generación en generación,
vive como cosa nuestra, junto a la mano y en la mirada.
Dile las cosas. Se quedará más sorprendido; como te quedaste tú
ante el cordelero de Roma, o ante el alfarero del Nilo[8].

Las cosas son una misión; pero el hecho de que el ser humano no pertenezca a ellas de una manera primaria queda patente «von weit her [de lejos]» tanto en lo explícito como en lo tardío del acuerdo humano, ya que en realidad el ser humano está suspendido en el aire, sin guardar relación con nada. A diferencia de cualquier otro distanciamiento registrado históricamente en el mundo, este no está definido ni directa ni originalmente por la transcendencia, ni tampoco trata de escapar para caer en ella, sino que está caracterizado por el desvío que emprende. Este desvío consiste en lo que Rilke llama la «salvación» (*Rettung*). El trasfondo de esta salvación es el siguiente: las cosas son transitorias y, por lo tanto, precisan de una salvación; esta no es simplemente una acción humana espontánea, sino una misión y un impulso que comunican las mismas cosas (*drängender Auftrag* [tarea apremiante], Elegía IX), y a su vez es también —y en eso consiste el desvío, y la única cosa que el ser humano puede conseguir con respecto a la «otra relación»— una huida hacia el «existir más potente». Para Rilke, la «otra relación» es lo «inefable», pero las cosas sí se pueden decir («Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus, / Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster... [Estamos tal vez *aquí* para decir: casa, / puente, surtidor, puerta, cántaro, árbol frutal, ventana...]»[9]). Sin embargo, la salvación es nombrar, o lo que es lo mismo, salvaguardar de la destrucción. Al final, nombrar es ensalzar, pero aquello que es ensalzado no es algo que permanezca en un estado invariable, ni es esa inmutabilidad la razón de la celebración. Ser ensalzado significa ser transformado en un ser más fuerte.

... *aber zu* sagen, *verstehs,*
oh zu sagen so, *wie selber die Dinge niemals*
innig meinten zu sein...

... pero para *decir*, compréndelo,
oh, para decir *así*, como ni las mismas cosas nunca
en su intimidad pensaron ser...[10].

8. *Ibid.*, Elegía IX, p. 113.
9. *Ibid.*, p. 112.
10. *Ibid.*

Para que se lleve a cabo la transformación no es suficiente con decirle al ángel lo decible; la transformación solo se soporta en el volver a contar una y otra vez (Elegía VII). El ser humano emprende esta salvación porque en ella encuentra acceso a la «otra relación». Las cosas esperan eso de él, ya que:

> *Mehr als je*
> *fallen die Dinge dahin, die erlebbaren, denn,*
> *was sie verdrangend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild.*
>
> Más que nunca
> van cayendo las cosas, las que podemos vivir, pues
> lo que las sustituye, desplazándolas, es un hacer sin imagen[11].

Este impulso y esta «petición» (*Zumutung*) (Elegía I) son aún más destacadas dado que para Rilke, en la existencia, las cosas tienen un rango superior que los seres humanos; son más permanentes si se comparan con el hombre, quien en su extrema fugacidad apenas pertenece ya al mundo, quien es «soportado» por las cosas en su relativo aguante, y quien tan solo es tolerado por ellas:

> *Siehe, die Bäume* sind; *die Häuser,*
> *die wir bewohnen, bestehn noch. Wir nur*
> *ziehen allem vorbei wie ein luftiger Austausch.*
> *Und alles ist einig, uns zu verschweigen, halb als*
> *Schande vielleicht und halb als unsagliche Hoffnung.*
>
> Mira, los árboles *son*; las casas
> que habitamos están en pie todavía. Solo nosotros
> pasamos por delante de todo como un intercambio aéreo.
> Y todo está de acuerdo en silenciarnos, en parte por
> vergüenza, tal vez, y en parte por indecible esperanza[12].

Para Rilke, la transformación de lo «visible en lo invisible» es una tarea que surge de la situación contemporánea, una tarea cuya motivación describe de la siguiente manera: el mundo contemporáneo es solo interior («immer geringer schwindet das Außen [cada vez más insignificante se desvanece el afuera]», Elegía VII); la vida se está convirtiendo en un «hacer sin imagen», y como consecuencia de esto, las cosas se están convirtiendo en ruinas que son «desplazadas» y «sustituidas»

11. *Ibid.*, p. 113.
12. *Ibid.*, Elegía II, p. 70.

por ese actuar. Ese derrumbamiento también comporta que nada nuevo aparezca. Esta idea parece sugerir que la misma interioridad puede entenderse como una determinación de transcendencia. Sin embargo, para que se pudiese garantizar una relación acrítica con la transcendencia y fuese posible considerar como superflua cualquier transferencia, como la celebración o la salvación, era preciso que lo interior se pusiese de manifiesto en lo exterior. Ahora, sin embargo —dado que lo exterior se está desvaneciendo («Wo einmal ein dauerndes Haus war, / schlägt sich erdachtes Gebild vor [Donde una vez hubo una casa estable / se propone un producto del pensamiento]», Elegía VII) y que la limitación de cada uno a lo inefable, más que una transcendencia original, tan solo indica una privación—, nosotros, «los desheredados», necesitamos las cosas porque son nuestra última posibilidad para poder celebrar y alcanzar el otro orden:

> *Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche,* ihm
> *kannst du nicht großtun mit herrlich Erfühltem; im Weltall,*
> *wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig*
> *ihm das Einfache...*
>
> Celebra para el ángel el mundo: no el inefable, *ante él*
> no puedes presumir del esplendor de lo que has sentido; en el Universo
> donde él, más sensible, siente, eres tú un novicio. Por esto, muéstrale
> lo sencillo...[13].

Esta privación, sin embargo, se refiere no solo a una retirada del mundo, sino también —y esto es lo decisivo— a una defensa en contra del ángel:

> *Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht. Denn mein*
> *Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke*
> *Strömung kannst du nicht schreiten. Wie ein gestreckter*
> *Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen*
> *oben offene Hand bleibt vor dir*
> *offen, wie Abwehr und Warnung,*
> *Unfaßlicher, weitauf.*
>
> Ángel ¡y aunque solicitara! No vienes. Pues mi
> llamada está llena de rechazo; contra tan fuerte
> corriente tú no puedes avanzar. Como un brazo
> extendido es mi llamada. Y su mano abierta

13. *Ibid.*, Elegía IX, pp. 113-114.

arriba, para coger, sigue estando ante ti
abierta, como defensa y aviso,
inasible, allá arriba[14].

La celebración solo surge de la futilidad y la desesperación del solicitar. Solo en la celebración hay un ser-escuchado (*Gehörtwerden*), concretamente el ser-escuchado de lo que se dice, aunque esto no tenga nada que ver con ser-escuchado con atención (*Erhörtwerden*). Así pues, el primer impulso de la llamada es un impulso religioso, el fracaso del que nace la poesía, que justamente por eso contiene una doble ambigüedad: si se la trata de medir teniendo en cuenta su origen religioso, la poesía es ya la falsificación de ese origen. Sin embargo, como poesía, es decir, como expresión del mundo interior, no consigue estar a la altura de sus propias premisas[15]. «Escucha, corazón mío, como antaño solo escuchaban los santos» (Elegía I): este es el impulso, en el que, tal y como se puede ver («Nicht, daß du Gottes ertrügest die Stimme, bei weitem [No para que pudieras soportar la voz de Dios, ni mucho menos]») el fracaso de la escucha ya está incluido.

La peculiaridad estriba en el hecho de que la falta de eco del «otro orden», que «es gelassen verschmäht, uns zu zerstören [indiferente, desdeña destruirnos]») (Elegía I), en realidad no nos destruye, sino que más bien se vuelve de pronto algo positivo; de aquí nace el concepto de lo bello:

Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmaht,
uns zu zerstören.

Porque lo bello no es nada
Más que el comienzo de lo terrible, justo lo que nosotros todavía
[podemos soportar
Y lo admiramos tanto porque él, indiferente, desdeña destruirnos[16].

14. *Ibid.*, Elegía VII, p. 104.

15. Rilke percibe la realidad de otro solicitar, aunque este le sea negado a los seres humanos. Este solicitar ya no pide cosa alguna, sino que grita «rein wie der Vogel [de forma pura, como el pájaro]», es decir, sin cuidado (Elegía VII). Véase *Sonetos a Orfeo*, I, III: «Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr, / nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes; / [...] In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch. / Ein Hauch um nichts. [El canto que tú enseñas no es anhelo, / petición de algo que al final se alcanza; / [...] El cantar verdadero es otro hálito. / Un hálito por nada] [trad. cit., pp. 133 y 134]. Véase, más adelante, la interpretación del concepto de existencia (*Dasein*) [*N. de los A.*].

16. *Elegías de Duino*, cit., Elegía I, p. 61.

Lo terrible es, por tanto, lo bello mientras pueda ser soportado. Aunque por su parte, en las *Elegías de Duino*, lo bello no es algo autónomo, tal y como se presenta en las «estelas áticas» de los griegos, sino que es solo un inicio de algo, concretamente el inicio de lo terrible. Así, pese a que esta poesía no reconozca una clara separación entre lo bello y lo terrible, o entre lo que es competencia de los dioses y de los hombres («Die Beherrschten wußten damit: so weit sind wirs, / *dieses* ist unser, uns *so* zu berühren; stärker / stemmen die Götter uns an. Doch dies ist Sache der Götter [Estos señores de sí mismos [los griegos] con ello sabían: hasta aquí, nosotros / *esto* es lo nuestro, tocarnos *así*; con más fuerza / nos levantan los dioses. Pero esto es cosa de los dioses]», Elegía II), y aunque se vea afectada por lo terrible del «existir más potente», esta poesía todavía es posible, dado que es capaz de maravillarse ante este existir y considerarlo algo hermoso. Esta poesía se fundamenta directamente, por lo tanto, en la futilidad: en el punto de no diferenciación en el que tanto la intención religiosa como el rechazo a la religión son negados y se crea un equilibrio del que surge una belleza cuyo origen no tiene nada que ver con la religión. La secularización de lo religioso, que en todo ateísmo representa una explotación no obligatoria de todo lo que es propiedad de la religión, surge aquí a partir de una experiencia puramente religiosa: la experiencia de la futilidad[17].

Lo fútil para Rilke es solo un indicio del ser humano que escribe la poesía, el cual, casi siempre, y como encarnación de la futilidad, representa de forma tácita la existencia humana y su situación en general. Esta existencia, sin embargo, no es considerada una existencia genuina. Rilke sitúa así la situación humana del poeta junto a diversas situaciones auténticas o posibilidades de estar-en-el-mundo. «Situación» aquí no se refiere a una posición efímera dentro de *una* vida, sino más bien a una vida específica considerada como una posición en sí misma: el animal no representa una especie de vida, sino una situación particular, un ser-en-el-mundo particular, concretamente el «sin muerte» y sin futuro que se funden en la pura presencia. El «héroe», de ese modo, no es el que lleva a cabo hechos gloriosos, sino la situación de ir muriendo, de que «Dauern ficht ihn nicht an [Durar no le acosa]») (Elegía VI); en otras palabras, ser sin fechas límite, sin muerte; el moribundo no es el ser humano cuya vida está terminando, sino el que está-en-la-muerte, o por ponerlo de otra mane-

17. Sin embargo, para Kant, el reino de lo bello se constituye a través de la posibilidad de nuestro desinterés con respecto al mundo, y el «existir más potente», lo «sublime», depende de lo bello, de ahí que lo bello surja solo a través del desinterés que el «existir más potente» tiene en nosotros, y que sea, por lo tanto, un derivado de lo «sublime» [*N. de los A.*].

ra, el que no tiene enfrente la muerte como final del recorrido y que por lo tanto no tiene ni muerte ni futuro. Así, cuando aparece la infancia, esta no se refiere a una fase temprana en la existencia del ser humano, sino a la situación de-no-tener-aún-un-futuro, de ser pura presencia. Y el amante, por lo tanto, no tiene nada que ver con estar ligado a otro ser humano, sino que es algo anterior a cualquier objeto del amor, independiente de él; ser-en-el-amor de forma pura y sencilla, algo que el objeto del amor puede falsear.

Lo que queda claro, entonces, es que para Rilke el existir genuino solo se da allí donde está desustantivizado y desobjetualizado, donde no está sujeto a un destino personal, ni tampoco delimitado por él, como, por ejemplo, al ser «ocultado» por Otro, ya sea a través de la muerte, tomada esta como final de recorrido, o a través de la amada, como persona individual. Un existir así hace referencia de forma fehaciente a una presencia pura y libre de oposición, a un «puro acontecer» que no contiene las otras dimensiones temporales del ser humano (*menschliches Sein*): el futuro y el pasado[18]. Rilke opone entonces esa existencia a lo que él llama «destino» (*Schicksal*). El destino es ser temporal: verse enfrente del Otro y estar limitado por la muerte. Este estar limitado por la muerte, por la finitud de la vida humana, es la base del tiempo concebido como duración perniciosa, de la fugacidad como miedo a la pérdida, y del deseo (cf. Elegía VIII), cuya máxima manifestación es solicitar.

Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein
und nichts als das und immer gegenüber.

A esto se llama destino: estar en frente
y nada más que esto y siempre en frente[19].

La capacidad profética, sin embargo, es la condición previa para ser poeta en el sentido que proponen las *Elegías de Duino*, porque estar en frente no significa otra cosa que dejarse envolver por esas cosas que, al celebrarlas, harán que se nos abran las puertas a la «otra relación».

18. Rilke concede, sin embargo, una cierta forma de pasado a los animales, aunque nunca un futuro, y una señal de ese pasado es la melancolía. Puesto que el animal es algo que «fliegen muß und stammt aus einem Schooß [ha de volar, y proviene de un útero]» (Elegía VIII). El presente del animal es incierto «denn Schooß ist alles [puesto que el útero lo es todo]». No obstante, este pasado no contiene hechos individuales o personales: la memoria no «abruma», sino que es tan solo la factualidad que separa al animal de su anterior falta de «distancia» [*N. de los A.*].

19. *Ibid.*, Elegía VIII, p. 107.

... warum dann
Menschliches müssen — und, Schicksal vermeidend,
sich sehnen nach Schicksal?...
[...]
Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar
alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das
seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten. Ein *Mal*
jedes, nur ein *Mal.* Ein *Mal und nichtmehr. Und wir auch*
ein *Mal. Nie wieder. Aber dieses*
ein *Mal gewesen zu sein, wenn auch nur* ein *Mal:*
irdisch *gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar.*

... ¿por qué entonces
tener que ser humanos y, evitando destino,
anhelar destino?...
[...]
Sino porque estar aquí es mucho, y porque parece que nos
necesita todo lo de aquí, esto que es efímero, que
nos concierne extrañamente. A nosotros los más efímeros. *Una* vez
cada cosa, solo *una* vez. *Una* vez y ya no más. Y nosotros también
una vez. Nunca más. Pero este
haber sido *una* vez, aunque solo *una* vez:
haber sido *terrestre*, no parece revocable[20].

El destino es por lo tanto una medida provisional, tan irrevocable sin duda en su ser «una vez» (*Einmaligkeit*) como irrepetible. Esto constituye entonces al poeta: tomarse en serio el ser-provisional. Aun así, parece que esto es puesto en cuestión de forma rotunda por la declaración contraria que caracteriza otro aspecto del ser-aquí y en la que se expresa la *demora* que nos oculta de nuestro ser-una-vez: demorarse en florecer (Elegía VI), por ejemplo, o en el aliento gratuito del tiempo del cual el héroe escapa:

Dauern
ficht ihn nicht an. Sein Aufgang ist Dasein; beständig
nimmt er sich fort und tritt ins veränderte Sternbild
seiner steten Gefahr.

Durar
no le acosa. Su aurora es existencia; constantemente
se lleva a sí mismo a otra parte y entra en la constelación cambiada
de su continuo peligro[21].

20. *Ibid.*, Elegía IX, p. 110.
21. *Ibid.*, Elegía VI, p. 94.

La soledad surge, para Rilke, desde la fugacidad y la inseguridad del mundo: las cosas efímeras nos abandonan, nosotros («ziehen allem vorbei wie ein lutfiger Austausch» [pasamos delante de todo, como un intercambio aéreo], Elegía II). Esta inseguridad del mundo está determinada por dos aspectos: las cosas nos abandonan, a nosotros que («nicht sehr verläßlich zu Hause / sind in der gedeuteten Welt [no nos sentimos muy seguros, no nos sentimos en casa / en el mundo interpretado]», Elegía I). Este doble abandono, que Rilke convierte de forma tácita en la calidad positiva de la abandonabilidad (*Verlaßbarkeit*), adquiere un significado distinto como soledad. Queda así claro que para Rilke el amor se convierte en una situación ejemplar, puesto que el amor es principalmente el amor del abandonado. Como situación, el amor nunca se aferra a una sola oportunidad o a una sola amada; esas solo son las ocasiones para que suceda. El amor no debe ser entendido como un sentimiento entre varios. El amor supera y al mismo tiempo olvida a la persona amada, puesto que aspira a algo más que al individuo accidental, y la proximidad de la persona amada lo único que produce es que su horizonte se oscurezca. («Ach, sie verdecken sich nur miteinander ihr Los [Ay, ellos no hacen más que ocultarse el uno al otro su suerte»], Elegía I). El amor reside en este abandono. Una vez liberado de la persona amada e inmerso en el horizonte de su propia respiración, puede llegar a convertirse en un órgano que permita comprender las relaciones del mundo. Como órgano, se mantiene en el interior de su abandono y extrañamiento del mundo. Pero el mundo que es revelado al amor es un mundo fundamentalmente distinto del que se nos presenta a nosotros en nuestras vidas cotidianas. Es un mundo en la interpretación cosmológica jerárquica del término, dentro del cual, según la terminología rilkeana, las capas más altas están formadas por las «jerarquías» y los «órdenes». Por lo tanto, el mundo más cercano a nosotros no entra dentro de este «conocer» (*Erkennen*), y este hecho explica una vez más de forma explícita un extrañamiento del mundo que solo en apariencia se contrapone al conocimiento del mismo. Cuando sobrepasamos la esfera terrenal, no lo hacemos en busca de otro mundo radicalmente distinto, sino en aras de las capas más altas del mundo, las cuales, pese a su inaccesibilidad fundamental, no pertenecen del todo a otro mundo distinto a este. Y aun así, y aunque exista la posibilidad de que puedan ser experimentadas en la situación particular del amor, tampoco pertenecen totalmente a este mundo. Siguen siendo, en suma, parte de un Ser ordenado jerárquicamente. La ambigüedad de la situación religiosa de la que surgen las *Elegías de Duino* vuelve a ponerse de manifiesto a través de este enfoque, que neutraliza la burda oposición entre este mundo y el otro por medio de una pluralidad de capas del ser,

y a través de la ausencia de una transcendencia absoluta que nos absuelva de forma radical de todo lo que concierne a este mundo.

Como en este mundo ordenado no existe la auténtica transcendencia, este resulta imposible de superar, lo único posible es alcanzar las capas superiores. Esta sucesión es en realidad un confluir (*Aufgehen*) que solo el amante puede llegar a alcanzar de forma pura. Ese confluir, que es también una caída (*Untergang*), es sin embargo la posibilidad más radical del *ser* («Pues en parte alguna hay permanencia»). Solo en esa caída, que garantiza la autodestrucción del amante y su deseo por la amada, es donde el amante se libera completamente de la amada, de su deseo por ella y de sí mismo. En esta renuncia de sí mismo, el amante se distingue del héroe, cuyo existir también tiene lugar en la caída, pero «selbst der Untergang war ihm / nur ein Vorwand, zu sein: seine letzte Geburt [hasta su misma caída fue para él / solo un pretexto de ser: su nacimiento último]» (Elegía I), y es así el último refinamiento y la confirmación final de su existencia individual y singular. Esa singularización del ser es aquello a lo que el amante acaba de renunciar en su caída, porque, para Rilke, solo hay un único amante.

Aber die Liebenden nimmt die erschöpfte Natur
in sich zurück, als wären nicht zweimal die Kräfte,
dieses zu leisten.

Pero a los amantes los vuelve a tomar la Naturaleza, agotada,
de nuevo en su seno, como si no hubiera fuerzas
para llevar a cabo esto dos veces[22].

Cada persona singular no es más que la repetición natural; la flor que cada año es nueva y es la misma a un tiempo. Esta repetición natural, sin embargo, es peculiarmente incierta, y en cada caso debería ser llevada a cabo por el propio amante. Hacer explícita de esta forma la repetición es renunciar a ser un ser individual, es una desindividualización radical:

das, was man war in unendlich ängstlichen Händen,
nicht mehr zu sein, und selbst den eigenen Namen
wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug.

lo que uno fue en manos infinitamente medrosas
no serlo más, e incluso el propio nombre
dejarlo a un lado, como un juguete roto[23].

22. *Ibid.*, Elegía I, pp. 63 y 64.
23. *Ibid.*, p. 65.

El amante pierde la especificidad de su destino individual cuando compara este con el idéntico destino que tienen y tuvieron todos los amantes, se equipara con ellos y termina por identificar su destino con este otro:

> *... Hast du der Gaspara Stampa*
> *denn genügend gedacht, daß irgend ein Mädchen,*
> *dem der Geliebte entging, am gesteigerten Beispiel*
> *dieser Liebenden fühlt: daß ich würde wie sie?*
> *Sollen nicht endlich uns diese ältesten Schmerzen*
> *fruchtbarer werden? Ist es nicht Zeit, daß wir liebend*
> *uns vom Geliebten befrein und es bebend bestehn:*
> *wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung*
> mehr *zu sein als er selbst...*

> ... ¿Has pensado lo bastante
> en Gaspara Stampa para que alguna muchacha
> a la que se le fue el amado, en el ejemplo exaltado
> de esta amadora sienta: si yo llegara a ser como es ella?
> Estos dolores, los más antiguos de todos, ¿no van a ser al fin
> más fecundos para nosotros? ¿No es tiempo de que amando
> nos libremos del ser amado y resistamos esto estremecidos:
> como la flecha resiste la cuerda para, concentrada en el salto
> ser *más* que ella misma?[24].

El amor es más intenso cuanto menos satisfecho; si desea ser amado ha de escapar del abandono de su propio amor y recalar en la protección segura de estar siendo amado. «Ay, ellos no hacen más que ocultarse el uno al otro su suerte».

> *Liebende,* seid *ihrs dann noch? Wenn ihr einer dem andern*
> *euch an den Mund hebt und ansetzt —: Getränk an Getränk:*
> *o wie entgeht dann der Trinkende seltsam der Handlung.*

> amantes, ¿seguís *siéndolo* aún? Cuando os lleváis uno a la boca
> del otro y os disponéis a beber: bebida junto a bebida
> oh, cómo entonces el que bebe escapa extrañamente a su acto[25]

La diferencia entre la perspectiva de Rilke y todas las otras teorías que contemplan el amor como el órgano del conocimiento (san Agustín, Pascal, Kierkegaard, Scheler) queda muy clara en la posibilidad de «ocultarse el uno al otro su suerte». Mientras que para estos filósofos el amor es entendido como un acto singular en el que, además, el mismo objeto fi-

24. *Ibid.*, p. 64.
25. *Ibid.*, Elegía II, p. 71.

jado por el amor es algo cognoscible para el amante, aquí el amor se refiere básicamente a la situación de un estar enamorado sin objeto, en la que, la persona amada es olvidada y superada a favor de la transcendencia. En esa situación, el amor excede su supuesta área inmanente de autoridad para abrir la visión propia al mundo y las relaciones-de-orden a la «otra relación» y a las «jerarquías de los ángeles», a las que el amante, además de reconocer en su abandono, pertenece:

Doch selbst nur
eine Liebende —, oh, allein am nächtlichen Fenster...
reichte sie dir nicht ans Knie —?

... Pero incluso solo
Una amante, oh, sola junto a la nocturna ventana...
¿no te llegaba a las rodillas?[26].

En el amor, la existencia humana también rebasa en otra dirección los límites de su propia individualidad. Al mismo tiempo que se deja en brazos de su propio abandono y alcanza rangos más elevados, también encuentra el camino de vuelta a sus raíces al descender en el abismo de su propio origen, «wo seine kleine Geburt schon überlebt war [donde su pequeño nacimiento estaba ya sobrevivido]» (Elegía III). Este regreso al «enorme origen» precisa sin duda de la persona amada como si esta fuese una oportunidad:

Zwar du erschrakst ihm das Herz; doch altere Schrecken
stürzten in ihn bei dem berührenden Anstoß.

Es verdad, le asustaste el corazón: miedos más viejos, no obstante,
irrumpieron en él al contacto de este choque[27].

La llamada de la amada le ayuda a encontrar el camino de regreso que conduce, no hasta ella, sino hasta

... seines Inneren Wildnis,
diesen Urwald in ihm, auf dessen stummem Gestürztsein
lichtgrün sein Herz stand...

... la selva de su interior,
este bosque originario que había en él, sobre cuyo mudo derrumbamiento
se erguía su corazón, de un verde luminoso...[28].

26. *Ibid.*, Elegía VII, p. 103.
27. *Ibid.*, Elegía III, p. 75.
28. *Ibid.*, p. 77.

Cuando encuentra el camino de regreso al abismo de su propia existencia, este abismo lo lleva más hondo, contra los límites de su ser auténtico, de forma que el descenso hasta la base de su individualidad va más allá hasta alcanzar la prehistoria infinita de su raza.

> *... in das altere Blut, in die Schluchten,*
> *wo das Furchtbare lag, noch satt von den Vatern...*
>
> ... a la sangre más vieja, a los barrancos
> donde yacía lo Terrible, ahíto aún de los padres...[29].

El carácter abisal de la raza (del «verborgenen schuldigen Fluß-Gott des Bluts [escondido, culpable dios fluvial de la sangre]») se constituye cuando la sangre propia y la «más vieja» son agitadas al mismo tiempo. No quiere esto decir que sea posible percibir a los antepasados en una secuencia histórica clara: «lo que fermenta sin número» se alza, el suelo primero del que emergieron las generaciones individuales e históricas, y ante cuya sucesión permanece indiferente en su absoluta condición de pasado. Todo lo que ha llegado después ya ha sido previsto y superado por este suelo, tanto el amante como la amada. Esta tierra de edades primigenias, de la que surgen «las aguas del origen», pertenece al niño, ya que

> *... Und jedes*
> *Schreckliche kannte ihn, blinzelte, war wie verständigt.*
> *Ja, das Entsetzliche lächelte... Selten*
> *hast du so zärtlich gelächelt, Mutter. Wie sollte*
> *er es nicht lieben, da es ihm lächelte...*
>
> ... Y todo
> lo terrible le conocía, guiñaba, estaba como en connivencia.
> Sí, lo Terrible sonreía... Rara vez
> has sonreído, madre, de un modo tan tierno. Cómo no
> iba a amarlo si esto le sonreía[30].

Al volver de nuevo a pertenecer a esos tiempos inmemoriales que están como en connivencia, él se ve apartado de su mundo natural, tanto de su madre como de su amante: incluso de su madre, que parece ser

29. *Ibid.*
30. *Ibid.*, p. 78.

tan solo su origen y su pasado. En comparación con ese pasado absoluto, que como *genos* contiene en sí mismo cualquier posible futuro, la madre está ya «sobrevivida», igual que todo lo demás que pertenece al presente y al futuro. Todo lo que perece es más pasado que el pasado absoluto en sí mismo.

> ... *O Mädchen,*
> dies*: daß wir liebten* in *uns, nicht Eines, ein Künftiges, sondern*
> *das zahllos Brauende; nicht ein einzelnes Kind,*
> *sondern die Väter, die wie Trümmer Gebirgs*
> *uns im Grunde beruhn; sondern das trockene Flußbett*
> *einstiger Mütter —; sondern die ganze*
> *lautlose Landschaft unter dem wolkigen oder*
> *reinen Verhängnis —:* dies *kam dir, Mädchen, zuvor.*

> ... Oh, muchacha,
> *esto*: que hayamos amado *en* nosotros, no Uno, algo futuro, sino
> lo que fermenta sin número; no un único niño,
> sino los padres, que como ruinas de montañas
> descansan en nuestro fondo; sino el seco lecho de río
> de madres de antaño; sino todo:
> el mudo paisaje bajo el destino nublado o
> claro: *esto*, muchacha, se te adelantó[31].

El amor es una posibilidad, o una garantía de ser, no solo para los propios amantes, sino también indirectamente para el tercer participante, para el que pregunta. Las preguntas que hace son muy dispares: para él, los amantes parecen la garantía más indiscutible de la existencia humana en general, pese a que no sean garantes de un mundo transcendente. Si los amantes garantizasen una posibilidad de esta-existencia-mundana rescatada de lo fugaz

> *weil die Stelle nicht schwindet, die ihr, Zärtliche,*
> *zudeckt; weil ihr darunter das reine*
> *Dauern verspürt,*

> porque no desaparece el lugar que vosotros, tiernos,
> cubrís; porque debajo sentís el puro
> durar[32],

31. *Ibid.*
32. *Ibid.*, Elegía II, p. 71.

entonces al tercer participante se le permitiría hacer una pregunta:

> *Liebende, euch, ihr in einander Genügten,*
> *frag ich nach uns. Ihr greift euch. Habt ihr Beweise?*
>
> Amantes, a vosotros, satisfechos el uno en el otro,
> os pregunto por nosotros. Vosotros os cogéis. ¿Tenéis pruebas?[33].

Así un importante cambio se produce a través de la introducción del tercero: los amantes no son ya los insatisfechos para los que el presente desaparece en favor de un futuro determinado por lo escatológico, sino aquellos «satisfechos el uno en el otro», para los que el presente se convierte en un valor absoluto y elevado a «eternidad» en la realización del momento («So versprecht ihr euch Ewigkeit fast / von der Umarmung [Por eso os prometéis eternidad / casi del abrazo]»). El tiempo y la fugacidad resultan así paralizados, y, rescatada de lo fugaz, queda garantizada una existencia dentro de la plenitud del amor.

Hay, por lo tanto, tres formas por las que Rilke percibe el amor como la existencia auténtica del ser humano: una, como abandono y posibilidad de transcendencia; otra, como abandono y posibilidad de regreso al origen, a las «madres», y por último, como la posibilidad del «puro durar» en este mundo. La fugacidad queda paralizada tres veces de tres maneras completamente distintas, pero una cosa permanece idéntica en los tres casos: el amor solo es auténtico cuando se libera de todo objetivo que cumplir y de toda fijación mundana.

El alejamiento del mundo que el amor hace explícito no es, en su origen, una característica humana que tenga un carácter positivo. Por esa razón, todas las declaraciones de Rilke acerca de liberarse del mundo se vuelven ambiguas y ambivalentes. En su sentido positivo, como beneficio del amor, el alejamiento del mundo es la libertad de y la libertad para; en el sentido negativo, es un destierro del mundo. Este estar desterrado tiene una caracterización: *Nichtverständigtsein* (no estar acordado con el mundo). El animal está «acordado», pertenece a este mundo, a su ritmo, a sus estaciones de tal modo que su participación (*Teilhaben*) en el mundo indica ser una parte (*Teilsein*) de él. Nosotros, sin embargo, cuando intentamos tomar parte (*teilzunehmen*) y tratamos por lo tanto de pertenecer al mundo,

> *so drängen wir uns plötzlich Winden auf*
> *und fallen ein auf teilnahmslosen Teich*

33. *Ibid.*, p. 70.

nos imponemos de repente a los vientos
y caemos en el estanque indiferente[34].

En esta indiferencia del mundo hacia nosotros, nos enfrentamos con el fracaso, ya que «Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zugvögel verständigt [No estamos acordados como las aves migratorias]», quienes, en busca del verano, necesitadas de experiencia, encuentran su Sur; quienes, cuando llega el verano son estivales, y cuando lo hace el invierno, invernales. Sin embargo, el ser humano, a causa de su extranjería, es tan rítmicamente inseguro que no solo no se le da el verano en verano y el invierno en invierno, sino que en cada caso existe una incerteza con respecto a los dos: al estar desconectadas del mundo, son posibilidades que no vinculan: «Blühn und verdorrn ist uns zugleich bewußt [El florecer y el secarse están presentes a un tiempo en nuestra consciencia]». La dialéctica explícita que Rilke atribuye a la experiencia humana

Uns aber, wo wir Eines meinen, ganz,
ist schon des andern Aufwand fühlbar...,

Para nosotros, en cambio, allí donde pensamos en Una Cosa, del todo,
se siente ya el despliegue de lo otro...[35],

no es pues teórica, sino más bien una señal de la inseguridad del ser humano y de su relativo no-estar-en-el-mundo.

El animal adquiere para Rilke una significancia cosmológica a partir de la perspectiva de ser uno con el mundo. El animal —que es uno con este mundo al que no solo pertenece, sino al que ayuda a componer— sabe que ninguno de-los-que-han-de-abandonar-el-mundo, es «*frei von Tod* [libre de muerte]» (Elegía VIII) y en el «puro durar» de su existir.

Doch sein Sein ist ihm
unendlich, ungefaßt und ohne Blick
auf seinen Zustand, rein, so wie sein Ausblick.

... Pero su ser es para él
infinito, suelto y no mira
a su estado, puro como su mirada hacia adelante[36]

34. *Ibid.*, Elegía IV, p. 80.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, Elegía VIII, p. 107.

El animal, de esta manera, no es fugaz; posee la eternidad, y su existir sigue su curso en el modo de aquello que carece de futuro y que sigue y sigue:

> *... und wenn es geht, so gehts*
> *in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen.*
>
> ... y cuando anda, anda
> en la eternidad, como andan las fuentes[37].

Nosotros, sin embargo, quienes estamos fuera de lugar a causa de la muerte, nunca nos enfrentamos a lo «abierto»:

> Wir *haben nie, nicht einen einzigen Tag,*
> *den reinen Raum vor uns, in den die Blumen*
> *unendlich aufgehn...*
>
> *Nosotros* nunca tenemos, ni siquiera un solo día,
> el espacio puro ante nosotros, al que las flores
> se abren infinitamente...[38].

Incluso lo «abierto» es solo lo que no-está-limitado para nosotros, comprensible solo a través de su contrario, que está presente en él y que es continuamente perceptible. «Immer ist es Welt / und niemals Nirgends ohne Nicht [Siempre hay un mundo / y nunca Ninguna Parte sin No]». Dependemos así de una posibilidad indirecta de ver lo «abierto»: «Was draußen ist, wir wissens aus des Tiers / Antlitz allein [Lo que hay fuera lo sabemos por el semblante / del animal solamente]». De no ser así, solo el niño tiene un existir alejado de la muerte, el niño «mit Dauerndem vergnügt [se complace con lo duradero]» (Elegía IV) y, por lo tanto, vive sin deseos en el *reinen Vorgang* (puro acontecer) (Elegía IV). Pero cuando el niño crece y abandona la infancia, abandona también ese sentirse como en casa en el mundo, a diferencia del animal, que ni siquiera conoce ese crecer y abandonar, o ese alejarse, y está acordado con el mundo desde el principio y sin necesidad de aprender nada. Nosotros, los alejados, damos vueltas alrededor del animal y fijamos la mirada alrededor de la suya, igual que si fueran trampas, con el fin de experimentar un espacio completamente abierto y un existir libre de la muerte.

> *Mit allen Augen sieht die Kreatur*
> *das Offene. Nur unsre Augen sind*
> *wie umgekehrt und ganz um sie gestellt*
> *als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.*

37. *Ibid.*, p. 106.
38. *Ibid.*

Con todos los ojos ve la criatura
lo Abierto. Solo nuestros ojos están
como vueltos del revés y puestos del todo en torno a ella
cual trampas en torno a su libre salida[39].

Aunque la existencia animal, al contraponerse a la humana, aparezca aquí como algo limitado, y pese a que la muerte, como límite que no puede ser rebasado, convierta la vida en algo desesperanzado y fuera de lugar, para Rilke, la fugacidad tiene todavía un segundo significado que es tan absolutamente independiente de esta contraposición que —al igual que sucede también con otros conceptos— la búsqueda sistemática de un mínimo denominador común y de una sólida consistencia propia supondría una interpretación excesiva y vana de la obra que, en ningún caso, sería la más apropiada para dilucidar su intención filosófica. Esta otra versión de la fugacidad, sin embargo, reside dentro del horizonte unificado del significado de la obra; es inconcebible sin el carácter no objetivo del mundo —un mundo que todavía puede ser oído y degustado—, y es inconcebible también sin los órdenes jerárquicos que han excluido la posibilidad de cualquier transcendencia absoluta.

Esta fugacidad no consiste en el hecho de tener que morir algún día, sino en el constante ir muriéndose e ir alejándose; no se trata de una señal del futuro, sino de la vida misma mientras esta va constantemente consumiéndose a sí misma. Como parte de la muerte, sin embargo, la fugacidad soporta la distancia que aquella impone, y, al tratarse de algo que no termina de forma repentina, habita a su vez dentro del mismo proceso del morir. La fugacidad, entonces, deja de tener que ver con todo aquello con lo que suele contraponerse, como, por ejemplo, la inmortalidad. Cuando lo fugaz se plantea como algo cercano al morir, entonces surge la pregunta (que se formula en Rilke aunque quede sin respuesta) de si la parte más lejana de nuestra fugacidad nos ha predestinado y predeterminado, o si se trata de un espacio extraño por el cual nosotros —que somos irrelevantes para él, mientras que él es accidental para nosotros— nos vamos alejando.

... Schmeckt denn der Weltraum,
in den wir uns losen, nach uns? Fangen die Engel
wirklich nur Ihriges auf, ihnen Entströmtes,
oder ist manchmal, wie aus Versehen, ein wenig
unseres Wesens dabei?...

39. *Ibid.*, p. 105.

... ¿Sabe a nosotros
el espacio del mundo en el que nos disolvemos? ¿Cogen los ángeles
realmente solo lo Suyo, lo que irradia de ellos,
o, a veces, como por error, hay algo
de nuestro ser allí?...[40].

Tanto el hecho de que las *Elegías de Duino* sean escasamente conocidas, como el de que permanezcan totalmente aisladas del resto de publicaciones de su misma época, tienen un carácter secundario en comparación con la situación de ausencia de eco de la que surgen y de la que son plenamente conscientes. Resulta imposible asignarles un lugar en la producción literaria actual; una producción en la que o se rechaza a Dios de forma automática y sin ningún recelo, o bien se elige libremente sacar provecho de la propiedad religiosa, o, en la que nuestras así llamadas «necesidades religiosas» son satisfechas mediante sucedáneos. Por lo que respecta a las *Elegías* la imposibilidad de un encuentro con Dios no es una prueba de su inexistencia; esta imposibilidad se convierte de forma explícita en la distancia que hay entre Dios y nosotros: una distancia que puede ser experimentada de forma negativa, una y otra vez, y convertirse así en un hecho religioso. Nos encontramos, por lo tanto, ante una situación digna de mención: el fracaso a la hora de tratar de encontrar a Dios, que normalmente se considera un hecho neutral, se convierte en la desesperación de ser capaces de encontrarse con él. Mientras la vida humana permaneció bajo la determinación incuestionable de la idea de Dios, el hecho de ser humano, como *creatum esse* (ser creado), como un ser-ante-Dios, significaba no ser nada. Con la negación de la experiencia y de la existencia de Dios, la nada desaparece como una determinación del ser humano, y este encuentra en el mundo su lugar natural. Si el ser humano sigue entendiéndose a sí mismo como nada, esta ya no es una nada ante Dios, sino una nada en sí misma: su vida ya no la vive en la nada, sino en el sinsentido de su ser. Al admitir este sinsentido, vive en el nihilismo. En Rilke, en cambio, la nada no es ni la nada del ser humano ante Dios, ni el sinsentido (de estar sin Dios), sino que es el hecho de *ser* humano, en la medida en que un ser de esas características no siente que el mundo sea su lugar y no es capaz de encontrar ninguna vía de acceso para entrar en él. Y aquí otra vez la vida humana se queda pendiendo en el aire, no porque no haya Dios, sino por todo lo contrario, porque Dios ha rechazado y abandonado al ser humano. Este abandono de Dios y

40. *Ibid.*, Elegía II, p. 69

del mundo, este no pertenecer a ningún sitio, constituye tanto el cariz religioso de la poesía como su carácter nihilista. En este sentido, el nihilismo se convierte en un «nihilismo positivo», puesto que pierde las esperanzas ante la propia ausencia de Dios y entiende que esta ausencia consiste en el acto del abandono del ser divino. Más que ser el principio de algo, y alentar así la herejía, tal y como sucedía en la época definida por las preocupaciones confesionales, la desesperanza se convierte así en el último residuo de la religiosidad, y la elegía se convierte en la última forma literaria de la certificación de lo religioso; no del lamento ante lo que se ha perdido, sino de la expresión de la propia pérdida.

2

REVISIONES DE RILKE DE HANS HAGEN*

Este estudio aporta una serie bastante completa de materiales para llevar a cabo una interpretación de las revisiones de Rilke, y lo que es más importante, permite orientarse de forma rápida en el texto gracias a las detalladas sinopsis de las sucesivas versiones.

La interpretación en sí misma aspira a ser «una contribución a la psicología de la creatividad poética del autor». Desde el principio, las revisiones son analizadas como una expresión de las formas en que Rilke cambiaba de parecer. En este sentido, el autor defrauda las expectativas del lector al dedicar tan solo un capítulo a lo que en un principio había declarado como su propósito. Para que no quepa duda, Hagen lo recalca en la introducción: «En contraste con ese principio evolutivo, este estudio se fundamenta en la propia autorrevelación vital de Rilke, el místico, quien nos habla a través de una obra genuinamente personal». Para un observador que deje a un lado los prejuicios, resulta igualmente difícil captar lo que se supone que son las revisiones —especialmente desde el punto de vista psicológico— aparte de síntomas de una evolución, y de qué entiende el autor por el concepto «místico». Pese a la frecuencia con la que aparece el término, lo único que el lector puede llegar a establecer es que el autor toma a Rilke por tal: «Rilke no es más que un místico recalcitrante», declara Hagen, con la esperanza de que el lector «culto» será capaz de deducir alguna cosa de esta afirmación.

* Publicado originalmente en alemán en *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 28 (1934), pp. 111-112. La traducción al inglés, publicada en RLC 24-30, es de Martin Klebes. Hans Wilhelm Hagen (1907-1969) fue un periodista, historiador del arte y crítico literario que trabajó como funcionario de cultura para el partido nazi.

Se trata de la reseña de H. W. Hagen, *Rilkes Umarbeitungen*, Eichblatt, Leipzig, 1931.

Por desgracia, la terminología se vuelve del todo incomprensible cuando el estudio se centra en Rodin; y es muy de lamentar, pues Hagen parece estar a punto de captar aquí la esencia de las revisiones de Rilke. Dilucidar la relevancia de Rodin —y en especial de su máxima: *il faut travailler toujours* (hay que trabajar y solo trabajar)— es una tarea absolutamente decisiva para entender la propia obra de Rilke. El autor anota diligentemente la importancia que tiene el *il faut travailler toujours*, en especial en las revisiones, pero por desgracia, no va más allá de esta mención. Después de todo, con tan solo comentar que «Rodin fue clave a la hora de conformar la experiencia de Rilke de la creación artístico-psicológica, y Cézanne [...] de la composición estética» no se explica nada: no es la creación en sí misma, sino la contemplación de la creación artística la que puede ser psicológica; la composición artística, sin embargo, no es nunca estética.

El segundo capítulo, que supuestamente trata «las revisiones en su contexto estético», acaba poniendo a prueba la paciencia del lector. Hagen incluye en él un buen número de hermosos poemas y expresa su admiración sin límites al elogiar «la delicada capacidad [de Rilke] para discernir entre las variaciones rítmicas», «la profundidad» que supuestamente alcanza, y «la infinita delicadeza con la que Rilke percibe el conjunto de los poemas». Si Rilke no hubiese contado con esa capacidad para discernir las variaciones rítmicas nunca habría sido un buen poeta, y cualquier interpretación de su obra habría sido superflua. Las loas y alabanzas de esta clase, pese a camuflarse como interpretaciones, acaban provocando vergüenza ajena.

El tercer capítulo, «Las revisiones en su contexto psicológico», no ofrece nada que no pudiese haber sido incluido —o que no lo estuviese de hecho ya— en el primero, con el que forma una unidad temática. El cuarto y último capítulo cuenta con el ambicioso título de «Las revisiones en su contexto filosófico», y despliega una confusión tal de conceptos y objetivos, que cualquier crítica o comentario resulta innecesario y carente de sentido.

3

UN GRAN AMIGO DE LA REALIDAD. ADALBERT STIFTER*

Ningún otro escritor del siglo XIX puede compararse en términos de alegría, sabiduría y belleza con Adalbert Stifter, uno de los pocos grandes novelistas que ha dado la literatura alemana. La novela en su forma clásica, con sus tres grandes temas: sociedad, amor y destino, está poco presente en la literatura germánica de primera categoría; en vez de eso y por extraño que parezca, desde sus inicios en el siglo XVIII (es decir, desde *Anton Reiser*[1]) se desarrolló un género especial de novela (la conocida como *Bildungsroman* o «novela de aprendizaje») en la que la sociedad y el amor formaban parte de la formación del héroe, y en la que la educación y el desarrollo individual sustituían de forma bastante curiosa, y hasta cierto punto ingenua, a la trágica majestuosidad del destino y de la pasión. (La única excepción a esta regla es la obra de Goethe *Las afinidades electivas*[2]).

Tanto *Verano tardío* [*Der Nachsommer*][3] como *Witiko* se enmarcan de lleno en esta tradición germana, cosa que resulta de lo más natural, si tenemos en cuenta que Stifter, para quien probablemente *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* no dejó nunca de ser un modelo a seguir, se trata del único verdadero heredero de la prosa de Goethe. Aún bajo el influjo directo de la gran obra del maestro, Stifter —que nació en

* Comentario a la obra de Adalbert Stifter (1805-1868) con motivo de la traducción de *Rock Crystal* realizada por Elisabeth Mayer y Marianne Moore, Pantheon Books, Nueva York, 1945. Este escrito de Arendt permaneció inédito hasta su edición y publicación por Susannah Young-ah Gottlieb en RLC 110-114.

1. Esta novela fue escrita por Karl Philipp Moritz (1756-1793).
2. Frase tachada en el manuscrito de Arendt.
3. *Verano tardío*, traducción de C. Gauger, Pre-Textos, Valencia, 2008

la primera década del siglo XIX— sigue lealmente su ejemplo al hablar de la gran amistad que le une a la realidad, del deseo supremo por «atrapar la inocencia de las cosas que están fuera de nosotros mismos», y de la admiración que en él despiertan las ciencias naturales, «que son mucho más palpables que las humanidades, ya que los objetos de la naturaleza están fuera de nuestro propio ser, mientras que los de la humanidad permanecen ocultos dentro de nosotros mismos»[4]. Todas estas aseveraciones eran una reprimenda consciente y muy al estilo de Goethe de la tendencia romántica de la época, que afirmaba que fuera del propio ser no había nada que pudiese resultar de interés. Stifter, al igual una vez más que su maestro, desconfía de las generalizaciones, del carácter mismo de los términos abstractos, hasta el extremo de que, para él, la palabra «caballo» ya resulta una abstracción excesiva. En sus novelas nunca aparecerá un jinete a caballo, sino la precisa descripción de un hombre montado a lomos de un tordo.

Sin caer nunca en la pedantería, esta precisión extraordinaria tiene su origen en una estrecha y al mismo tiempo alegre relación con la realidad que nunca se torna aburrida, porque proviene de una gratitud abrumadora e infinita por todo lo que existe. A través de este devoto sentimiento de gratitud, Stifter se convirtió en el mejor retratista de paisajes de la literatura (y en esto, no cabe duda, es mejor aún que Goethe): alguien que está en posesión de la varita mágica que transforma las cosas visibles en palabras, y todos los movimientos que podamos percibir —el movimiento del caballo, así como el del río o el del camino— en oraciones. Los jardines, rocas, montañas, ríos y bosques de las novelas de Stifter nos resultan familiares, pese a que nunca hayamos visto los bosques de Bohemia a través de los que cabalga Witiko, o los jardines de rosas y las colinas y caminos que atraviesa el joven hasta reunirse con su hospitalario amigo en *Verano tardío*.

Una de las razones del inmenso valor de la obra de Stifter es que ha sacado a la luz las implicaciones últimas de la filosofía humana que subyacen en la novela de aprendizaje alemana. Para Stifter, la realidad es equivalente a la naturaleza, y el hombre es uno de sus productos más perfectos. Una y otra vez, en sus páginas se nos describe el bendito, pausado y pau-

4. Estas y las siguientes citas pertenecen al conocido escrito que Stifter redactó como prólogo a *Bunte Steine* en respuesta a las críticas de Friedrich Hebbel. La edición castellana *Piedras de colores* (trad. de J. Conesa y J. Alborés, Cátedra, Madrid, 1990) es una selección y no incluye dicho prólogo. Existe una traducción independiente del prólogo realizada por A. Martínez Rodríguez en la revista de Estudios Culturales *La Torre del Virrey* 6 (2008), pp. 3-5. Disponible en <www.latorredelvirrey.es/pdf/06/adalbert.stifter.pdf>.

latino proceso de crecimiento de un ser humano mientras vive y florece y muere junto a los árboles y las flores de las que va cuidando a lo largo de su vida. El relato individual está a salvo de la desgracia porque, al igual que la historia colectiva, está envuelto en una historia más grande y poderosa: «la historia de la tierra, la historia más significativa y fascinante que existe, una historia en la que la peripecia del hombre es solo un inserto, nadie sabe hasta qué punto insignificante, puesto que otros seres quizá más elevados podrán continuarla». Es muy significativo que la idea del fin de la humanidad, que iba a jugar un papel siniestro en la poesía de finales del siglo XIX, no perturba la sosegada confianza que Stifter tiene en la naturaleza y en la bondad inherente a sus leyes.

Tanto *Verano tardío* como *Witiko* se centran en el desarrollo del individuo, que debería crecer hasta alcanzar «el completo desarrollo de sus fuerzas, de acuerdo con la ley de su propia naturaleza». En ambos casos, la novela arranca con un hombre joven que deja su casa para enfrentarse a un mundo en el que tendrá que ganarse un sitio siguiendo sus deseos y su talento natural. El mayor pecado que podría cometer sería ir en contra de la ley natural que se manifiesta en su propio ser y «elegir la vida exclusivamente [...] con una perspectiva de servicio a la humanidad». En ambos casos, la historia concluye con el matrimonio del héroe: un matrimonio que coincide con el momento en que alcanza la plena disposición de sus propios bienes. Porque cada cosa que posee —la casa que construye y el jardín que cuida y las cosas del pasado que reúne y cuya belleza adora— son partes íntimas de su personalidad, son su patria individual. «Nos rodeamos de ella [de nuestra propiedad] como del amigo que nunca vacila y que siempre se mantiene fiel». Esta persona individual que construye su casa y que encuentra una familia es el centro natural de un círculo más amplio al que podremos dudar si llamar o no «sociedad», pues muy poco tiene que ver la sociedad de Stifter (donde el vecino es básicamente el hombre «al que doy consejo y de cuya palabra aprendo») con una sociedad concebida como una entidad independiente a la que el individuo se ve enfrentado. En las novelas de Stifter, la sociedad no existe porque la naturaleza reina por doquier. Mientras el hombre sea «justo» —una de las palabras favoritas de Stifter— obedecerá las leyes naturales de la misma forma que obedece las leyes innatas de la madera y la piedra al construir una casa, ya que «los valores de la naturaleza son los que lo rigen todo».

El valor más elevado para un individuo es el desarrollo de la naturaleza humana, y la más alta virtud —y el prerrequisito para que este desarrollo tenga lugar— es la confianza. Este tema está magníficamente tratado

en *Verano tardío*, donde hasta el final de la historia, ni el lector ni los que participan en la acción saben ni los nombres ni las posiciones sociales que ocupan los demás. De hecho, el héroe de la historia llega a comprometerse con una mujer cuyo nombre no conoce hasta mucho tiempo después. La historia que sirve de fondo y contraste a la novela es de nuevo la historia de una tragedia producida/causada porque la mujer, en un fortuito y desgraciado malentendido, pierde la confianza en el amor de su amante; este la respeta demasiado como para sospecharlo y, por eso, es incapaz de reparar el daño causado. La reconciliación que conduce al verano tardío de dos personas que no han tenido verano es alcanzada a través de la confianza, del repentino descubrimiento de que su amor ha permanecido intacto a pesar de las apariencias, a pesar de una vida entera en que los dos «habían pecado contra la leyes puras de la naturaleza» al casarse «sin amor y sin ganas». La conmovedora belleza de esta historia reside en el hecho de que todos los sucesos que en ella acaecen, tanto los felices como los trágicos, no dependen de ningún otro factor que no sea el amoroso, y que los dos protagonistas no obedecen a ninguna ley que no sea la del amor, por peligrosa, confusa y sujeta a malentendidos que esta pueda llegar a ser.

No es posible poner de manifiesto en estos escasos párrafos la gran belleza y la inocente y extraña sabiduría que emana de la obra de Stifter, pero quizá sí sirvan para ayudar a comprender la magnitud del riesgo que los editores [americanos] han corrido al traducir tan siquiera uno de sus cuentos, porque no hay nada que se le pueda comparar, ni en el panorama contemporáneo ni en la tradición literaria no germánica, donde resulta bastante difícil encontrar ningún fenómeno equivalente al *Bildungsroman*. Stifter contradice continuamente nuestra sensación de desamparo dentro de la sociedad y de alienación respecto a la naturaleza, cuyas leyes (tal y como advirtió una vez Kafka) solo funcionarán siempre y cuando la dejemos en paz. Los editores, volviendo sobre el tema, deben de haber depositado sus esperanzas en un público lector que cuenta con una mayor sensibilidad por la belleza y por los valores más puramente humanos que por las poses más modernas o modernistas.

En opinión de esta comentarista, tanto la elección del cuento como la traducción son perfectas. «Cristal de roca», que forma parte de la colección de cuentos *Piedras de colores*, es, pese a no ser el mejor de sus relatos, un ejemplo prodigioso de las peculiares dotes de Stifter. El relato cuenta la historia de dos niños que se pierden entre los campos helados de un glaciar. Gracias a la valiente confianza que depositan en la misma naturaleza hecha de hielo, rocas y montañas que los amenaza, logran salvar sus vidas. Su inocencia encaja tan bien en la sublime majestuosidad de la

montaña, que les permite esperar pacientemente hasta que los habitantes del pueblo llegan en su rescate. El trasfondo sobre el que se cuenta la historia, en parte, completa el significado de esta. Los niños se pierden al volver de visitar a sus abuelos, que viven en un pueblo vecino al otro lado de la montaña. Su padre, al casarse con una hermosa muchacha procedente del otro pueblo, había despertado los recelos de los aldeanos ante cualquier cosa que provenga del exterior. El equipo de salvamento, organizado entre los dos pueblos, que parte desde los dos lados de la montaña en busca de los niños (que son algo que las dos localidades rivales tienen en común) pondrá fin a la alienación de la familia en el pueblo. «Desde aquel día los niños pertenecieron verdaderamente al pueblo: a partir de entonces ya no fueron considerados como extraños al lugar, sino como naturales de la aldea a los que se había rescatado de la montaña»[5]. Los niños, por otro lado, han podido presenciar la verdadera naturaleza y el peligro de la montaña junto a la que tendrán que pasar el resto de sus días. «Los niños nunca olvidarán la montaña, y ahora la contemplarán con mayor seriedad cuando estén en el jardín: cuando, como antes, el sol brille con hermosura, el tilo perfume el aire, las abejas zumben y aquella nieve mire hacia ellos tan bella y tan azul como el suave firmamento»[6].

5. *Piedras de colores*, cit., p. 112.
6. *Ibid.*

4

LAS CALLES DE BERLÍN*

Robert Gilbert fue un autor bastante conocido en Alemania, pero sus canciones fueron todavía más conocidas que su nombre. Acaba de publicar ahora en este país un libro de poesía en alemán, *Mis rimas tus rimas* [*Meine Reime Deine Reime*], un libro único entre las obras de la literatura alemana escrita en el exilio. No todas las canciones de Gilbert, pese a que algunas de ellas sean excelentes poemas, pueden considerarse en todo caso «literatura»: la mayoría están compuestas en el dialecto propio de Berlín y transmiten una cercanía con la gente y con la calle que hace que sea difícil caer en la cuenta de que fueron creadas a lo largo de doce años de exilio. A principios de los años treinta, la canción «Stempellied», dedicada a los parados, se cantaba por todo el país, pese a que entonces el nombre de su autor no fuese conocido. Ese reconocimiento sucedía solo en casos de extrema popularidad; este hecho hizo posible que los nazis pretendiesen hacer creer a la gente que el autor de «Lorelei», por poner un ejemplo, era anónimo.

Estos poemas son un claro recordatorio de que Berlín no era el *Reich*, pese a que el *Reich* conquistase y destruyese Berlín. En ellos se recupera el dialecto berlinés —un lenguaje con un sentido del humor propio, lleno de formas y giros extraños, indirectos y enrevesados— y también la mentalidad que lo conforma: una agudeza mental y un escepticismo extremo mezclados con la sencillez y el temor a caer en la sensiblería. Si Berlín vuelve a ser lo que fue, estas canciones formarán parte de ella; en caso contrario, sus calles seguirán existiendo por siempre en estas composiciones.

* Originalmente publicado como «The Streets of Berlin», en *The Nation* 162, 23 de marzo de 1946, pp. 350-351. Arendt escribió también un epílogo en 1972 al libro de Gilbert *No me he caído de un burro al galope*, véase *infra*, pp. 111-119.

La forma de escribir de Gilbert es deliciosamente sencilla y no resulta nunca pretenciosa. Junto a un buen número de versos impecables, el autor no ha dudado en publicar algunos textos más imperfectos que tratan ciertos temas que él considera de importancia. Incluso cuando se arriesga a bordear los límites de lo *kitsch* o a asomarse al lenguaje más barriobajero, Gilbert, como solo un poeta verdadero es capaz de hacer, consigue salir indemne. Esta maravillosa despreocupación tiene grandes antecedentes en la poesía alemana. El autor la ha heredado de Heine, y de paso ha heredado también una convincente bondad interior. De Liliencron ha recibido la felicidad y la decencia, y de Arno Holz la pasión política y la valentía[1]. No podemos saber si esta tradición volverá a resurgir en Alemania, pero al menos ha encontrado una voz con la que expresarse de nuevo en el idioma alemán.

1. Detlev von Liliencron (1844-1909) fue un poeta alemán. Arno Holz (1863-1929) fue un poeta y dramaturgo alemán.

5

EPÍLOGO A *NO ME HE CAÍDO DE UN BURRO AL GALOPE* DE ROBERT GILBERT*

Seht, da liegen die Gerühmten
Lässig in den stets beblümten
Sarkophagen Bein an Bein —

Wir dagegen, Lorbeerlose,
Müssen ohne Denkmalspose
Vor Gott stehend ewig sein!

Mirad, ahí yacen despreocupados
Los glorificados, uno junto al otro
En los sarcófagos siempre cubiertos de flores

Pero nosotros, que no llevamos laureles
Debemos ser eternos, mientras nos presentamos
Ante Dios, sin posar como estatuas.

Todos nacimos sin laureles. Crecimos sin ellos, y si tuvimos la suerte necesaria, de niños descubrimos algo que se conoce como «lo poético» (*das Poetische*), y que se encuentra en el germen de toda poesía (*Dichtung*). Desde ese instante —no del todo dichoso, pero no sujeto, al menos aún, a la enseñanza obligatoria— hemos ido rescatando algunas cosas, distintas, sin duda, dependiendo del bagaje de cada uno, pero entre las cuales siempre ha habido un lugar reservado a las canciones infantiles. Si la persona en cuestión, como es el caso de esta que escribe, procedía de Berlín,

* Originalmente publicado como «Nachwort» a Robert Gilbert, *Mich hat kein Esel im Galopp verloren: Gedichte aus Zeit und Unzeit*, Piper, Munich, 1972, pp. 133-141. Traducido al inglés por Martin Klebes en RLC 285-293.

las canciones decían: «*Lene meene ming mang, / Oogen Fleesch und Beene... Ose pose packe dich, / eia weia weg!* [Cape nane nú / Ene tene tú / Saliste tú...]». (En Königsberg, que es también un lugar muy hermoso, estas canciones infantiles sonaban un poco distintas). Justo después de estas canciones vinieron los primeros y más sofisticados poemas: «Dunkel war's, der Mond schien helle / Schnee lag auf der grünen Flur, / als ein Wagen blitzesschnelle / Langsam um die Ecke fuhr. [Todo estaba oscuro, la luna brillaba con fuerza / La nieve cubría los verdes campos / cuando un coche dobló la esquina lento como un rayo]». Poco después, cuando los cuentos de los hermanos Grimm (también conocidos como los cuentos siniestros [*grimmig*]) comenzaban ya a alimentar la imaginación, tuvo lugar el milagro de *El cuerno mágico de la juventud* (*Des Knaben Wunderhorn*), o, en según qué casos, el de *Los dos granaderos*, cuyo autor fue recordado y honrado por Robert Gilbert en su «Réveil». Y no es casualidad que haya sido Heinrich Heine quien haya sabido hacerse entender ante una sociedad entera que carece de laureles, a la que a veces llamamos «el pueblo» y a la que los intelectuales de todas las épocas han cuestionado siempre en mayor o menor medida. Heine, quizá llegó a ser célebre [*berühmt*], pero apenas fue ensalzado [*gerühmt*], por lo que a día de hoy ningún monumento se ha erigido en su honor. Pero nada, ni siquiera los doce años del *Reich* de los mil años, pudo arrebatar a la gente la «Lorelei» de este judío alemán. Pudieron quitarle los laureles y decir que la canción tenía un autor anónimo, pero a nuestros ojos este fue un inmenso cumplido, quizá el mayor que se le pueda hacer a un poeta. Fue como si se hubiesen visto obligados a incluir al judío en el grupo de poetas anónimos a través del cual el pueblo —despojado también de laureles— se expresaba; como si el poema salido de su pluma perteneciese realmente a *El cuerno mágico de la juventud.*

Aquellos que sean conscientes de que esa poesía de la infancia es el origen de cualquier obra lírica, aquellos que no han permitido que los recuerdos de esos tiempos primordiales en los que no existía nada parecido a los laureles se disolviesen con el alboroto de la vida cotidiana y la inanidad de la carrera profesional, identificarán sin problemas a Robert Gilbert como el sucesor de Heine, autor que, de otro modo, se habría quedado sin herederos. El mismo Heine era consciente de que su «puesto» quedaría «vacante», y si se plantea la pregunta de «¿cuál es ese puesto?», la respuesta nos viene dada en su propia obra: es el puesto del buen tambor, y su «doctrina» no acaba de encajar con la charla de salón.

Schlage die Trommel und fürchte dich nicht,
Und küsse die Merketenderin!

Das ist die ganze Wissenschaft,
Das ist der Bücher tiefster Sinn.
[...]
Ich hab sie begriffen, weil ich gescheit,
Und weil ich ein guter Tambour bin.

Bate sin miedo el tambor,
Y abraza a la cantinera:
He aquí la ciencia entera;
Esta, del libro mejor,
Es la acepción verdadera.
[...]
Lo aprendí, y está probado:
Soy un muchacho de mundo,
Y un tambor aprovechado.

Cualquiera que haya de ocupar ese puesto ha de asumir el anonimato, pero también será necesario mantener una despreocupación heineana con respecto a la inmortalidad. Robert Gilbert aprendió desde muy temprano que el precio de la auténtica popularidad puede ser que tu nombre no sea reconocido de forma generalizada. En la década de los años veinte y a principio de los treinta, sus populares canciones se cantaban por toda Alemania, pero su nombre solo le resultaba familiar a los expertos en la industria del entretenimiento; industria que, al menos, tras la guerra, le concedió algo así como un monopolio de la traducción de los musicales estadounidenses que siguieron al éxito de *My Fair Lady*. La obra de Gilbert, por lo tanto, no puede situarse dentro de ningún género. Desde el punto de vista de la literatura, no pertenece a ningún sitio, menos aún que otros que habían sido bendecidos por alguna musa menor, como Kästner[1] o Tucholsky[2]. Desde muy temprano, Gilbert dijo todo lo que es preciso decir acerca de un tema tan caro a los círculos literarios como es el de la comparación (¿cómo, si no, iban los estudiosos a escribir pesados volúmenes y cumplir así la imprescindible función social de la erudición?)

Nee, Heinrich Zille, nee,
War kein Daumier.
Es war ooch nich sein Wille.
Er war eb'n Heinrich Zille.

1. Erich Kastner (1899-1974), escritor y periodista alemán que destacó por su poesía satírica y sus cuentos infantiles.
2. Kurt Tucholsky (1980-1935) fue un escritor y periodista alemán que siguió en sus artículos la tradición de crítica de la sociedad iniciada por Heine.

No, Heinrich Zille, no,
Él no fue ningún Daumier
Nunca fue ese su propósito
Él era Heinrich Zille, ni más ni menos[3].

Su padre, Jean Gilbert, ya había hecho fortuna gracias a las canciones populares (*Puppchen, du bist mein Augenstern* [Muñequita, eres la niña de mis ojos]), operetas y otras parodias similares y, tras empezar como humilde músico de un espectáculo de variedades, había pasado a ejercer de maestro de ceremonias montado a caballo en el circo Hagenbeck, y a poseer una «elegante mansión en el distrito de Wannsee». Pero llegó el año 1933, y su esplendor tuvo un repentino y brusco final. Todos estos antecedentes familiares no propiciaron una popularidad como la de Heine, pero sí el talento en bruto necesario para que esa popularidad fuera posible, es decir, una asombrosa facilidad para la rima y unas inmensas dotes de musicalidad.

Entre las melodías populares de antaño se encuentran muchas canciones tradicionales que han pasado a formar parte de la lengua alemana. En *La posada del caballo blanco* está «El amor de los marineros»: «No tengo coche ni casa / solo tengo una cosa / y es tu amor»; «Que tú me quieras / ha de ser algo maravilloso»; «Solo pasa una vez / y no volverá a pasar / es demasiado bueno para ser verdad». Y finalmente, el canto fúnebre de los años veinte, inspirado por Eichendorff, la berlinesa canción de los desempleados.

Keenen Sechser in der Tasche,
bloß'nen Stempelschein.
Durch die Löcher der Kledasche
kiekt die Sonne rein.
[...]
Stellste dir zum Stempeln an
wird det Elend nich behoben.
Wer hat dir, du armer Mann,
abjebaut so hoch da droben?

Ni un céntimo en el bolsillo
Solo una cartilla que sellar
Por los agujeros de mis harapos
Se asoma el sol

3. Heinrich Zille (1858-1929) fue un dibujante y fotógrafo alemán conocido por sus dibujos satíricos.

[...]
En la cola del paro
Tampoco se remedia la miseria
¿Quién, de los de ahí arriba
ha decidido echarte a ti, pobre diablo, a la calle?

Y si los judíos berlineses hubiesen podido emigrar en bloque unos años más tarde, y si aún les hubiesen quedado ganas de cantar —cosa no del todo inconcebible, puesto que Auschwitz aún quedaba lejos— la canción a la que todos le habrían tomado cariño ya estaba lista para el viaje:

Lebwohl, Berlin. Es muß geschieden sein.
Rixdorf; ich muß dich lassen.
Anhalter Bahnhof. Ja, da steig' ich ein
und zieh' dahin mein Straßen.
[...]
Zollrevision. Devisen. Paßkontrolle. Ach,
man laßt mich durch. Es ist gelungen.
Da murmelt noch der letzte deutsche Bach:
Es ist ein Ros' entsprungen.

Adiós, Berlín. Hay que partir.
Rixdorf, te tengo que dejar.
Estación de Anhalt. Sí, allí es donde me subo
Para seguir mi camino.
[...]
Aduanas. Divisas. Control de Pasaporte. Vaya,
me dejan pasar. Lo conseguí.
Mientras en el último arroyo alemán aún se escucha:
Una rosa ha brotado.

Como es lógico, fue imposible que esta tonada de despedida se convirtiese en una canción popular en calles y callejones extranjeros, y probablemente fue esa la razón de que contase con el honor de ser incluida en la antología poética *Durch Berlin fliesst immer noch die Spree* [El Spree continúa corriendo por Berlín], junto con la canción de los desempleados y los versos de Zille mencionados anteriormente. Sin embargo, para ser capaz de recordar el título de alguna canción popular es preciso devanarse los sesos. Los alemanes se consideran aún demasiado refinados y cultos para las canciones populares y las *chansons*, sin importar en qué fecha fueron escritas, y lo mismo les sucede con Yvette Guilbert y Edith Piaf. Estas canciones deberán permanecer en el olvido hasta que haya algún entrometido de menor edad dotado para el instinto poético —¿y quién, en una

época en la que Alemania contaba con grandes poetas, tuvo más ese don que Clemens von Brentano[4]?— que los reúna todos y los ofrezca a sus descendientes en un segundo volumen de *El cuerno mágico de la juventud*.

En ninguna lengua como en el alemán se ha producido una fusión tan perfecta y poco forzada entre la alta poesía y la poesía popular, sin que, en ningún caso, haya perdido esta última sus señas de identidad. Prueba de ello son los versos que nos ocupan, donde se podría fácilmente intercalar algún fragmento de una larga lista de autores, desde Hölderlin hasta Kafka, como si se tratase de una cita, claro, pero sin comillas ni cursivas, puesto que estos versos se han vuelto algo anónimo y desprovisto de laureles, y no pretenden convertirse en absoluto en epígonos de nadie. Estos son los sonidos y las reverberaciones rotas de las melodías que se presentan de forma natural ante el hablante alemán. Para alguien que domina el lenguaje de una forma tan perfecta:

> *Ihr soltz zusammenschlagen! Erst die Hacken.*
> *Zweitens die Welt. Am Schluß die Hände überm Kopf.*
>
> Todo lo habréis de enterrar. Primero, los talones en el suelo.
> Segundo, el mundo. Por último, la cara entre las manos,

la posibilidad de convertirse en epígono debió de ser muy atractiva, incluso cuando el horror de los tiempos, que debería ser quizá llamado intempestivo (*Unzeit*), le impidió ya transitar el a menudo mágico y hermoso sendero de los tardíos, un camino que Hofmannsthal, y los jóvenes George y Rudolf Borchardt[5] aún fueron capaces de recorrer y que nos retrotrae a las viejas formas para hacer posible que los poemas sean cantados. Este camino quedó bloqueado del todo con «Ach, auch das Ermordern von Mördern / Bleibt ein dunkles Geschäft [Ay, pero hasta el asesinato de los asesinos / sigue siendo un asunto oscuro]». Y así:

> *Erspart uns das nachgeträufelte Labsal*
> *Ihr höchlichst Erhabenen*
> *Vor jedem saftig besudelten Grabmal*
> *Der unlängst Begrabenen.*
>
> *Mir ist der Weg nicht mehr gangbar*
> *Stelzfüßig feierlich —*

4. Clemens von Brentano (1778-1842) fue un novelista y poeta alemán perteneciente al movimiento romántico.

5. Véase *infra* «Prueba concluyente», pp. 204-205.

Zwischen den Liedern so sangbar
Schrecken die Geier mich.

Ahorradnos las postrimeras gotas de placer
Vosotros que sois los más excelsos
Tú que eres el más sublime
Ante las jugosamente mancilladas lápidas
De los recién enterrados.

Para mí el camino ya no es transitable
Con sus patas solemnemente estiradas
Entre las canciones melodiosas
Los buitres me asustan.

Todo esto es cierto: pero también lo es que todos esos horrores no son capaces de borrar el asombro auténtico y maravilloso del ser-ahí [*Da-sein*].

Nicht: zu fassen
Dort der Baum
In dem noch Vögel floten.

No: se puede aprehender
Ese árbol
En el que aún hay pájaros cantando.

Y por supuesto, el árbol y los pájaros siguen estando ahí, al menos durante un tiempo, y lo mismo sucede, pese a todo, con la luna, las estrellas, los bosques y los ciervos. Incluso:

Die Kühe glöckeln sich nachdenklich in ihr Tal
Und alles klingt, als wär' es nie erklungen, nie
Gesungen worden. Nicht einmal dies ein Mal.

Las vacas descienden pensativas hacia el valle haciendo sonar sus cencerros
Y todo suena como si nunca hubiese resonado, como si
Nunca hubiese sido cantado. Ni siquiera esta vez.

Mientras perdure el asombro que aprendimos durante la infancia, esa poesía primera no podrá ser exterminada. A la pregunta de quién son en realidad los poetas, podemos obtener la respuesta sin más preámbulos ni ceremonias, al estilo berlinés:

Denn ick bin bloß auf Besuch hier,
so von eins bis hundert —
[...]
Und wo andre längst zu Haus sind,

wo se wohl teils Mann, teils Maus sind,
steh' ick permanent verwundert
mit der Klinke in der Hand.

Porque yo solo estoy de visita
Del uno al cien
[...]
Y mientras que los otros ya llevan tiempo en casa,
medio hombre, medio ratón, según sea el caso,
yo vivo en el asombro permanente
con el pomo de la puerta en la mano.

De forma consciente, los giros propios de Berlín no aparecen en este volumen, y esta decisión tiene su razón de ser. A diferencia del bajo alemán (*Plattdeutsch*) o del alemánico (*Alemannisch*), el alemán de Berlín nunca fue un verdadero dialecto, sino que consistía en la forma de hablar y de pensar de la ciudad, y antes de que Gilbert crease un lugar y una categoría para su poesía, muy pocos creían que pudiese servir para componer una creación lírica. No es que el alemán de Berlín haya desaparecido en estos poemas, sino que su autor lo ha pulido un poco para poder incorporarlo a un alemán de registro más elevado, de manera que la forma de pensar berlinesa, tras perder su encanto regional, sea puesta a prueba para ver de lo que es capaz. Solo un berlinés podría haber experimentado y descrito su propia biografía como la «odisea de un organillero». Y sin embargo, en ningún otro lugar se alza Heine tan claramente «gewappnet hervor aus dem Grab [de la tumba, protegido con toda la armadura]», si bien es cierto que extrañamente alterado: sigue siendo un judío, desde luego, pero ahora está entrando «ins Weltgebäude, / Warschauerstraße überm Pferdestall [en el cosmos, la calle Varsovia encima del establo]», mientras sigue escribiendo de forma descuidada

Was nicht so unbedingt
Zwischen den Göttern und Laotse
Buchstabiert zu werden verdient.

Lo que no necesariamente
merezca ser deletreado
entre los dioses y Lao Tse.

e incesante, porque cada momento de esta nuestra única vida exige ser registrado, si bien ese registro debe hacerse en verso, porque si no la esencia poética se perdería. Y todo debe llevarse a cabo pensando de la misma forma que lo hace la metrópolis, a toda velocidad (la «Odisea» de Gilbert

se lee mejor si se lee deprisa y cantando), una forma de pensar que más que inteligente es ágil e ingeniosa, y que no va nunca a dejarse engañar, sobre todo por sí misma, que no es ni sarcástica ni humorística, ni cínica ni lastimera, sino que habla siempre en voz alta y dice aquello que es preciso decir. Esta forma de pensar y de hablar —que es tan natural como las canciones de los pájaros que viven en los árboles y a la que tantos injustos reproches le han hecho por haber elegido el asfalto como lugar de residencia— data de la época de «El aire de la ciudad hace libre». Y fue esta forma de pensar, aunque no el dialecto en que se expresaba, la que viajó junto con los emigrantes a las grandes ciudades del mundo occidental e incluso adoptó el dialecto extranjero de Viena, la otra metrópolis germánica, algo que difícilmente podría haber sucedido en Fráncfort o en Leipzig. La «odisea» da testimonio de esta migración, durante la cual el habla berlinesa, al igual que sucedió con otros dialectos, pasó a convertirse en alemán elevado, mientras que su forma de pensar y su saber innato se mantuvieron inmutables. A todos nos gusta imaginar que esta forma de pensar sigue viva en Berlín. Ese saber innato mantiene ciertos paralelismos con el de París y Londres, e incluso el de Nueva York, la metrópolis más amenazada de todas, pero que todos esos saberes están en proceso de desaparición nadie lo puede negar, y no, por cierto, por culpa del *esprit sérieux* de los intelectuales y vanguardistas, sino porque las propias ciudades se encuentran indefensas ante una doble amenaza que castiga a la misma esencia de la metrópolis: la desenfrenada sociedad de consumo y los inevitables problemas de tráfico. La animación despreocupada y la alegría de la pura existencia que late a través de los versos de Gilbert pertenecen a esa esencia, como también lo hace una manera de pensar que tiene siempre presente que toda moneda cuenta con dos caras, que la comedia humana de nuestra vida nunca es del todo una tragedia ni una comedia, sino siempre y en todo momento las dos cosas al mismo tiempo. Solo las tragicomedias pueden resistir a esta perspicacia veloz que no para de girar y de volverse incluso a veces contra sí misma. Aquí la única muestra de divinidad está en reír y llorar a la vez.

Querido lector, este epílogo está escrito por una lectora igual que tú, para una obra a la que no le hace falta ningún prólogo plagado de elogios. Los versos que recuerdes y los pensamientos que te hayan sugerido pueden ser muy distintos a estos. Hay infinidad de posibilidades. Quizá el poeta te haya vuelto tan locuaz y descarado como a mí. Ojalá sea ese el caso, así podrás escribir un epílogo propio y enviárselo al autor.

6

EL REPORTERO DEMASIADO AMBICIOSO*

Koestler es sin duda uno de los mejores reporteros de nuestro tiempo. La capacidad que ha demostrado a la hora de percibir y transmitir los sentimientos y la forma de pensar de países enteros en momentos cruciales de su historia ha sido extraordinaria (la Guerra Civil en España en *Diálogo con la muerte*, la Francia derrotada en *La espuma de la tierra*). La facilidad con la que capta una determinada atmósfera y la sensibilidad que demuestra ante distintos estados de ánimo lo convierten en el reportero ideal para cubrir esos sucesos que, sin llegar nunca a las primeras páginas de los periódicos, son imprescindibles para poder entender esas mismas noticias de portada. Si se le coloca en cualquier país, actuará —o más bien reaccionará— de la misma forma que lo haría un termómetro: tras una estancia de diez meses será capaz de aportar la temperatura exacta de esa sociedad.

«La *intelligentsia*», confiesa Koestler, «es como una membrana porosa y sensible desplegada en medio de materiales que tienen distintas propiedades»[1]. Esta definición recuerda una frase de Aristóteles que decía que el mejor intermediario es aquel que posee una sensibilidad extrema y la mente vacía. Pese a las transformaciones sufridas, la intelectualidad, entendida como clase bien definida, no ha caído todavía al nivel de la

* Originalmente publicado como «The Too Ambitious Reporter»: *Commentary* I (1945-1946), pp. 94-95.

Se trata de una reseña de los libros de Arthur Koestler, *Twilight Bar*, The Macmillan Company, Nueva York, 1945 y *The Yogi and the Commissar*, The Macmillan Company, Nueva York, 1945. Arthur Koestler (1905-1983) fue un novelista, ensayista, teórico de la política y activista húngaro de origen judío.

1. Esta cita está extraída de A. Koestler, «The Intelligentsia»: *Horizon* 9 (1944), pp. 162-175, cita, pp. 166-167.

mera reactividad. Por otra parte, los buenos reporteros, cuando son realmente buenos, pertenecen al terreno siempre sospechoso que se extiende entre lo intelectual y lo simplemente sensible. Koestler, sin ir más lejos, es un ejemplo excelente de esto último. Gracias a su decencia personal y a la suerte de haber tenido que atravesar este periodo siendo un judío antifascista, pudo desarrollar aún más sus dotes naturales para alcanzar la completa identificación, no solo con una situación determinada, sino con todo un estado de ánimo general. Hemos tenido la fortuna de que Koestler terminase recalando en el seno de la intelectualidad, y de que, tras unir su destino al de este grupo, escribiese acerca de él. Nadie que hubiese pertenecido realmente a esa «clase» habría sido capaz de escribir sobre ella.

Las consecuencias más inmediatas de esta identificación con la *intelligentsia*, pese a lo útil que pueda esta ser para el género del reportaje, resultan desconcertantes. Koestler se ha vuelto ambicioso y ha escrito algunas novelas más bien malas y una obra de teatro bastante notable.

No cabe duda de que *Twilight Bar* es una obra tan «carente de pretensiones» como su autor insiste en afirmar. En sus cuatro actos se relata la historia de dos personajes venidos de una estrella lejana con la misión de llevar a cabo una investigación acerca de la situación de la felicidad en este pobre planeta. Los recién llegados amenazan con la destrucción inmediata de toda la humanidad a menos que el coeficiente de felicidad aumente significativamente en el plazo de tres días. El resultado de la amenaza es que logran asustar tanto a la gente que la hacen entrar en un estado de felicidad superlativa, ligeramente infantil (quizá aquí se podría haber señalado —cosa que Koestler no hace— que solo los niños son capaces de alcanzar una felicidad realmente intensa). Finalmente, sin embargo, los dos investigadores acaban entre rejas tras ser considerados extranjeros «sospechosos», con lo cual, todo el mundo vuelve a madurar y a alcanzar los máximos índices de infelicidad posibles.

Tanto el tema como sobre todo el estilo de esta obra de teatro recuerdan a alguna de las piezas menores de Shaw, si bien se echa en falta la maestría con la que el dramaturgo irlandés manejaba el hecho dramático, el argumento y la acción. Lo que queda es el ingenio, que proviene tanto de la banalidad como del talento que el autor demuestra para la réplica. En todo caso, con esto le basta para entretener, y permite que la obra se disfrute mucho más que cualquiera de sus novelas tremendamente «serias».

El yogi y el comisario[2] es con diferencia el libro más ambicioso de Koestler, ya que en él se atreve a ir más allá de los experimentos de fic-

2. *El yogi y el comisario*, Alda, Buenos Aires, 1946.

ción de poca calidad y trata de alcanzar una forma de pensar que solo es en apariencia original. Gracias a su sensibilidad, ha sido capaz de percibir la inquietud principal de los intelectuales modernos, que saben que los fundamentos de su actividad mental ya no están a salvo. El problema es que Koestler, en vez de simplemente informar acerca del clima mental de la discusión, trata de intervenir en la misma, con el resultado de que acaba aproximándose de forma peligrosa y —lamento decirlo— ridícula, a intentar adoptar el papel del que asume una misión. Cuando habla acerca de la libertad, por ejemplo, lo hace como si nunca nadie antes hubiese abordado el tema de forma seria. Esta vacuidad relativamente ingenua —expresada en forma de meditaciones que siempre basculan entre polaridades arbitrarias— es el precio que, como buen reportero, ha de pagar a cambio del don de la hipersensibilidad. En los capítulos primero y último, la visión del intelectual oscila todo el tiempo entre los extremos opuestos del misticismo personal del yogi y la practicidad autoritaria del comisario, y el sentimiento de vacuidad mencionado anteriormente se hace particularmente escandaloso.

Lo que muestran en realidad estos insustanciales capítulos es que los intelectuales europeos parecen estar hartos de los mitos del capitalismo. El resto del libro, por otra parte, vuelve a la senda del reportaje de calidad, y alcanza en ocasiones la excelencia. Así, el ensayo acerca de la muerte de Richard Hillary, poeta y aviador inglés, logra transmitir algo acerca del «clima mental durante la guerra», en el que (según otro poeta inglés), aquellos «que vivimos por sueños honrados hemos de defender lo malo contra lo peor»[3]. Aquí está presente la integridad insensata y la lucha desesperada por lograr «algún tipo de camaradería», lucha de la que T. E. Lawrence ya había dado elocuente testimonio y que muestra hasta qué punto la actitud de Lawrence hacia la sociedad, la cultura y la política prefiguraba ya la de la generación actual.

Los integrantes de esa generación de antes de la guerra todavía «se mantenían precaria e irritablemente entre el mundo despreciable del que habían salido y el mundo despreciativo en el que no podían entrar»[4], y todo el tiempo vivían bajo la peligrosa ilusión de que la despreciable burguesía y la despreciativa clase trabajadora estaban perfectamente cómodas en este mundo, y que ellos eran los únicos que se encontraban fuera de lugar. Pero en realidad solo ellos parecieron darse cuenta de que el mun-

3. Extraído del poema de Cecil Day Lewis «¿Dónde están los poetas de la guerra?» (trad. de P. Gannon): *Sur* 153-156 (julio-octubre de 1947).

4. R. Hillary, *El último enemigo*, trad. de N. Parés, Còmplices, Barcelona, 2012, p. 30.

do se estaba haciendo pedazos. Luego llegó la guerra y con ella el nuevo orgullo de no olvidar que lo que tuvieron que defender de lo peor no era otra cosa que lo malo. Luego vino la muerte, y con ella la vieja y triste experiencia de que es Patroclo quien muere y Tersites quien regresa sano y salvo a casa. Y después llegó, por último, la vergüenza: el sentimiento generalizado e irracional de humillación por estar vivo, por haber sobrevivido; como si en el mero hecho de sobrevivir estuviesen implícitas la deserción y la traición.

Hay muchas más páginas que merece la pena leer. El capítulo acerca de la Rusia soviética da algunos datos estadísticos muy valiosos acerca de los aspectos generales y las repercusiones de una situación que por desgracia no tiene nada de imaginario. *La espuma de la tierra: 1942* es un necesario y oportuno apéndice a las crónicas publicadas sobre Francia. E incluso *Anatomía de un mito*, pese a verse de nuevo empañada por una superficial brillantez y una sofisticación algo naif, permite la oportunidad de adentrarse en la triste historia del desencanto de la izquierda europea.

7

MÁS ALLÁ DE LA FRUSTRACIÓN PERSONAL. LA POESÍA DE BERTOLT BRECHT*

En la literatura alemana moderna, la poesía ha tenido siempre un papel menos destacado que la prosa. Bertolt Brecht, sin duda el mejor poeta alemán vivo y posiblemente el mejor dramaturgo europeo en activo, es el único poeta cuya relevancia puede situarse a la misma altura que Kafka y Broch dentro de la literatura alemana, Joyce en la inglesa y Proust en la francesa. Nacido en 1898, pertenece a la misma generación que T. E. Lawrence: la primera de las que me veo tentada de definir como «tres generaciones perdidas», con la esperanza de que, al pluralizarlas, se mitigue en cierto modo la actitud autocompasiva con respecto a la realidad política que suele llevar implícita la denominación habitual. Pese a todo, hay mucho de verdad en todo este sentimentalismo. Si la productividad depende del «desarrollo puro y apacible» (el *ruhige reine Entwicklung* de Hebbel), entonces todas las generaciones de nuestro siglo han estado igualmente «perdidas»: la primera, porque su experiencia inicial fueron los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial; la segunda, porque la inflación y el desempleo le enseñó de forma muy eficaz la inestabilidad de todo aquello que había sobrevivido a la destrucción del mundo europeo, y la tercera, porque tuvo que elegir entre ser educada por el nazismo, la guerra civil española o los juicios de Moscú. Al final, las tres generaciones participaron en la Segunda Guerra Mundial: como soldados, como refugiados y exiliados, como miembros de la resistencia, como prisioneros en los campos de concentración, o como civiles bajo los incesantes bombardeos. Esta experiencia de la Segunda Gran Guerra sirvió

* Originalmente publicado como «Beyond Personal Frustration. The Poetry of Bertolt Brecht»: *The Kenyon Review* 10 (1948), pp. 304-312.

Se trata de una reseña de Bertolt Brecht, *Selected Poems*, trad. de H. R. Hays, Reynal & Hitchcock, Nueva York, 1947.

para reconciliar las diferencias de edad entre las distintas generaciones. Hoy en día, todas se encuentran en la misma situación, y cuando tratan de contemplarse a sí mismas, sus vidas y sus posibilidades, con los ojos del siglo XIX, la literatura resultante es tal que los individuos siempre terminan quejándose de la deformación psicológica y de la tortura social, de la frustración personal y de la desilusión generalizada.

Esta actitud esencialmente individualista —pese a que a menudo el tema que trate sea precisamente la descomposición del individuo— nunca tuvo nada que ver con la obra de Brecht. Desde el principio, las desgracias de la época le impresionaron más que su propia infelicidad, y resolvió todos sus problemas personales adoptando una actitud estoica ante todo aquello que le pudiese suceder. Lo primero que llama la atención en esta antología (que trata de dar una muestra de lo mejor de cada uno de sus periodos) es la consistencia de esa actitud. Más de veinte años separan el primer poema: «Del pobre B. B.», del último, «A los que nazcan más tarde». Sin embargo, es posible leerlos como si se tratase de dos piezas consecutivas. Brecht, al principio de los años veinte, escribió:

Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie
indurchging, der Wind!
Fröhlich machet das Haus den Esser: Er leert es.
Wir wissen, daß wir Vorläufige sind
Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes.

Bei den Erdbeben, die kommen werden, werde ich hoffentlich
Meine Virginia nicht ausgehen lassen durch Bitterkeit
Ich, Bertolt Brecht, in die Asphaltstädte verschlagen
Aus den schwarzen Wäldern in meiner Mutter in früher Zeit.

De estas ciudades solo quedará ¡el viento que las atraviesa!
La casa le alegra al tragón: la vacía.
Sabemos que somos interinos y que, tras de nosotros
no vendrá nada digno de mención.

En los terremotos que vendrán espero
no dejar que apague la amargura mi puro de Virginia
yo, Bertolt Brecht, arrojado a las ciudades de asfalto
desde los bosques negros, dentro de mi madre, a una temprana edad[1].

1. «Del pobre B. B.», en *Más de cien poemas*, trads. de V. Forés, J. Munárriz y J. Talens, Hiperión, Madrid, 1998, p. 59

Todo queda explicado en uno de sus últimos poemas, y quizá el más hermoso de los que hay reunidos en esta antología:

Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten!
Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn
Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende
Hat die furchtbare Nachricht
Nur noch nicht empfangen.
[...]
In die Stadte kam ich zur Zeit der Unordnung
Als da Hunger herrschte.
Unter die Menschen kam ich zu der Zeit des Aufruhrs
Und ich empörte mich mit ihnen.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.
[...]
Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut
In der wir untergegangen sind
Gedenkt
Wenn ihr von unseren Schwachen sprecht
Auch der finsteren Zeit
Der ihr entronnen seid.
[...]
Gedenkt unsrer
Mit Nachsicht.

¡Realmente, vivo en tiempos sombríos!
La palabra ingenua es necia. Una frente lisa
revela insensibilidad. El que ríe
aún no ha recibido
la terrible noticia.
[...]
Llegué a las ciudades en la época del desorden,
cuando reinaba el hambre.
Me mezclé con los hombres en la época de la revuelta
y me alcé con ellos.
Así pasé el tiempo
el que me fue concedido en la tierra.
[...]
Vosotros, los que surjáis del diluvio
en el que nosotros nos hundimos,
pensad
cuando habléis de nuestras debilidades,
también en los tiempos sombríos
de que os habéis librado
[...]

pensad en nosotros
con indulgencia[2].

Antes de proseguir, me gustaría justificar por qué he incluido el original alemán junto a la traducción [inglesa] de Hays[3]. Por supuesto, no es necesario insistir en el hecho de que la traducción poética es imposible a menos que el traductor se equipare al poeta al que traduce. (¿Quién puede atreverse entonces a traducir a Hölderlin? Y cuántos, ay, se han aventurado a traducir a Goethe). Hays ha hecho su trabajo lo mejor posible, pero la exactitud y la peculiar precisión de Brecht se pierden al ser expresadas en versos en inglés no del todo perfectos, y esto sucede con una frecuencia tal que quizá hubiese sido mejor optar por una edición bilingüe en la que se incluyese una buena traducción en prosa[4]. En el caso de Brecht, el problema de la traducción adquiere un aspecto especialmente triste, y no solo porque continúe siendo, tal y como se recuerda correctamente en la sobrecubierta, «una de las figuras menos conocidas» de la literatura contemporánea, eclipsada por varias decenas de escritores mediocres y algunos que, siendo buenos, siguen sin alcanzar su grado de importancia. Antiguamente este destino inevitable del poeta era compensado en cierta medida gracias a la existencia de un público culto capaz de dominar con soltura dos o tres idiomas aparte del suyo propio, pero este público ha dejado de existir; hoy en día, la población multilingüe ha aprendido varias lenguas forzada por los acontecimientos: porque han tenido, tal y como dice Brecht, que «cambiar más de país que de zapatos»,

2. «A los que nazcan más tarde», en *Más de cien poemas*, cit., p. 169.

3. Prescindimos en la presente traducción española de la versión inglesa de los poemas de Brecht citados por Hannah Arendt.

4. Conviene comparar la traducción de Hays de «Del pobre B. B.» y de la «Leyenda del soldado muerto» con la versión en prosa llevada a cabo por Clement Greenberg en un ensayo muy destacable sobre Brecht publicado en *Partisan Review* (marzo-abril de 1941). Greenberg nunca cae en distorsiones tan forzadas como las que se exponen a continuación: en el primer verso de «Del pobre B. B.» se habla de «los bosques negros», y no de «la Selva Negra», un macizo montañoso situado en el sur de Alemania. El segundo verso, «Meine Mutter trug mich in die Stadte hinein», Hays lo traduce por «mi madre me llevó a la ciudad», sacrificando así, por querer utilizar una expresión más típica del inglés, el sujeto del poema, que no es otro que las ciudades. En la tercera estrofa, Brecht es «zu den Leuten freundlich», cosa que indica una actitud distante y que no significa «me hago amigo de la gente». Greenberg traduce, correctamente, «soy amigable con la gente» [Cl. Greenberg, «La poesía de Bertolt Brecht» en *Arte y cultura*, trad. de D. Gamper, Paidós, Barcelona, 2002]. También es difícil de entender, por otra parte, por qué se han incluido «Letanía de la respiración» y «Gran coral de la alabanza». El efecto poético de ambos poemas depende de que el lector conozca perfectamente algunos versos populares alemanes que aparecen citados, con ciertas dosis de ironía, en un contexto que no es para nada el suyo [*N. de la A.*].

y aunque lleven consigo la capacidad de entender las literaturas extranjeras, un público tan itinerante no es nunca un sustituto adecuado para los que pueden apreciar la obra desde el mismo lugar en el que ha sido escrita. En el caso de Brecht se da la ironía aún más desgraciada de que pocos escritores han intentado de forma tan clara y consistente que su obra llegase a un público internacional. Brecht ha bebido con avidez de muchas fuentes: de la poesía inglesa y francesa (hasta el extremo de que en cierta ocasión, y en una clara demostración de estupidez, se le acusó de plagio), del formalismo del teatro japonés y de los refranes de origen chino. La «luna de Alabama», la «isla de Manhattan», el «lago Erie», el «húmedo Ohio», la «ciudad de Mahagonny», «los bateleros del arroz» no son el telón de fondo de un romanticismo barato: son la expresión precisa de la convicción de que las experiencias y conclusiones de los hombres de este siglo son prácticamente las mismas sin importar el lugar del que provengan, de que «toda criatura precisa ayuda de todos» y de que este tomar prestado es una de las disposiciones necesarias para «preparar el terreno para la afabilidad» hasta que «el hombre sea un aliado para el hombre».

El estoicismo personal de Brecht, basado en el convencimiento de que «si me falla la suerte estoy perdido», se corresponde con su visión de la vida, según la cual todos estamos destinados a llevar a cabo una tarea en el mundo. Mientras que otros sentían formar parte de una «generación perdida», Brecht percibe que vive «en tiempos sombríos», en los que «las calles llevaban a la charca en mi época, la lengua me delató al verdugo», de forma que «yo podía bien poco»[5]. El poeta alemán se encuentra perdido porque la tarea a la que se enfrenta es demasiado grande; si siente que se está hundiendo entre las aguas, hace un llamamiento a aquellos que emergerán de ellas, y no mira hacia atrás ni con nostalgia a aquellos que todavía están a salvo. No conserva ni el más mínimo sentimiento de envidia por el pasado, ni tan siquiera de irritación hacia la inmensa multitud de idiotas que «aún no ha recibido la terrible noticia»[6]. Brecht elude la tentación de caer en la simple psicología al darse cuenta de que resultaría fatídico, además de ridículo, medir la corriente de acontecimientos en los que se ve envuelto a partir de la escala de valores de las aspiraciones individuales: entender, por ejemplo, la catástrofe internacional del desempleo a partir del concepto burgués del éxito o del fracaso en el trabajo, o la catástrofe de la guerra a partir del ideal de una personalidad polifacética, o el exilio a partir de la queja por la popularidad perdida.

5. «A los que nazcan más tarde», en *Más de cien poemas*, cit., p. 171.
6. *Ibid.*, p. 169.

Esta insistencia antipsicológica basada en los hechos es la razón principal por la que Brecht emplea determinadas formas poéticas: la balada (en contraste con el poema lírico) para escribir poesía, y el «teatro épico» (en contraste con la tragedia) para trabajar el género dramático. Su teatro rompe con una tradición que insistía en tratar el conflicto o el desarrollo de un personaje dentro del mundo; en vez de eso, sus obras se concentran en un desarrollo lógico de los acontecimientos en el que los hombres, convertidos en arquetipos abstractos y enfrentados a unas circunstancias que el público debería reconocer de inmediato como propias, se comportan de forma correcta o incorrecta, y son juzgados según las exigencias objetivas de los propios hechos; o como sucede en *La ópera de cuatro cuartos* (*Dreigroschenoper*) donde al mostrar un universo teatral en el que los delincuentes actúan como hombres de negocios, se deja al descubierto la forma de funcionar de un mundo en el que los hombres de negocios se comportan como delincuentes. Galileo, protagonista de la obra de teatro del mismo nombre, supone la excepción a esta regla, al ser más un personaje que un tipo y amar el mundo y todo lo que contiene más de lo que podía permitirse cualquiera de los enormemente puritanos héroes de Brecht. Galileo no puede resistirse a «un vino viejo o una idea nueva»[7], no porque pretenda proponer alguna reflexión alejada de hipocresías acerca del poder enormemente estimulante que tiene el dinero, sino por la simple razón de que ambas cosas le encantan. *Galileo* es la obra más madura y, por así decirlo, más relajada, que Brecht escribió nunca. (Es posible que los Estados Unidos influyesen de esa manera en su obra. A fin de cuentas, no se puede menospreciar el hecho de vivir durante varios años en un país en el que pese a oír hablar de la malnutrición infantil que aqueja al resto del mundo, uno nunca se suele cruzar con niños hambrientos por la calle). Pese a todo, Galileo es también un tipo, si bien se trata de uno nuevo en el repertorio de Brecht: es el hombre al que solo le interesa la verdad, una verdad que se ha convertido en el ingrediente activo en toda la estructura de la vida y el mundo. Y por extraño que resulte, tratándose de un poeta, existen suficientes indicios de que esa pasión por la verdad de Galileo es la misma que embarga a un Brecht *wissensdurstig* (ávido de conocimiento).

Esa insistencia en los hechos es también evidente en la poesía de Brecht, que prefiere evitar los estados de ánimo individuales y los procesos de transformación a través de la lírica que conducen a formas de existencia universales, fascinantes e irrefutables. En las baladas, Brecht elige algunos momentos trascendentales y muestra a los hombres, no como ar-

7. *Vida de Galileo. Madre Coraje y sus hijos*, trad. de M. Sáenz, Alianza, Madrid, 2004, p. 103.

quetipos que actúan en el mundo, sino como damnificados por alguna catástrofe extrema, ya sea esta de origen natural o causada por el hombre. La virtud humana se presenta siempre como una mezcla de valentía teñida de cinismo, de orgullo estoico y de cierta curiosidad ante la espantosa capacidad de destrucción. Evidentemente, el renovado interés que despierta esta forma poética se debe a las experiencias de desamparo vividas durante la Primera Guerra Mundial. La balada, con la tristeza que le era característica y los finales desgraciados propios de la tradición popular, encajaba tan bien con esta experiencia que fue capaz de sobrevivir a todas las tentativas experimentales del modernismo poético alemán de posguerra. Los héroes de las primeras composiciones de *Devocionario doméstico* (*Hauspostille*) son aventureros, piratas, soldados profesionales, pero también madres que han matado a sus hijos o hijos que han asesinado a sus padres. La compasión que muestra Brecht en esa época no tiene apenas una connotación social, no precisa de justificación, se trata por supuesto de estar del lado de los «Mördern, denen viel Leides geschah» («asesinos que sufristeis en la propia piel»)[8].

La preocupación por el asesinato, la destrucción, la muerte y la decadencia era una característica común de la época, pero el caso de Brecht se suele interpretar de forma errónea. Los exponentes literarios más importantes de esta corriente: la amarga, resentida y medio patológica glorificación de la más pura decadencia que desarrollaron Gottfried Benn en Alemania y Céline en Francia (los dos se convertirían posteriormente en entusiastas admiradores del nazismo) guarda muy poca relación, si es que guarda alguna, con las hermosas y salvajes canciones cargadas de glorioso y triunfante vitalismo que compone Brecht.

Von Sonne krank und ganz von Regen zerfressen
Geraubten Lorbeer im zerrauften Haar
Hat er seine ganze Jugend, nur nicht ihre Träume vergessen
Lange das Dach, nie den Himmel, der drüber war.

Enfermo de sol y comido por las lluvias
en el pelo revuelto laureles robados
olvidó su juventud, pero no sus sueños,
olvidó el techo, nunca el cielo sobre él desplegado[9].

El violento cinismo del primer Brecht era una reacción más bien tardía al aplastante descubrimiento de que, tal y como había declarado Nietz-

8. «Balada de los aventureros», en *80 poemas y canciones*, trad. de J. Hacker, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2011, p. 35.
9. *Ibid.*

sche, «Dios había muerto», y el hombre era libre para vivir y amar como le viniese en gana, y para darle las gracias a quien le viniese en gana por la existencia del mundo. Los piratas y los aventureros de Brecht tienen el orgullo demoníaco de no albergar ningún tipo de preocupación, de ser hombres que solo ceden ante las fuerzas catastróficas, pero jamás ante las preocupaciones cotidianas de una vida respetable ni ante otras cuitas de carácter más elevado relacionadas con la eternidad futura. Brecht cayó en la cuenta de que en la sentencia de Nietzsche podía incluirse la posibilidad de una liberación radical del miedo: en todo caso es evidente que pensaba (como se ve en la «Gran coral de la alabanza») que cualquier cosa es preferible a la esperanza del paraíso y el temor al infierno.

Lobet die Kälte, die Finsternis und das Verderben
Schauet hinan,
Es kommet nicht auf euch an
Und ihr könnt unbesorgt sterben.

¡Alabad el frío, las tinieblas, la descomposición!
Mirad hacia lo alto.
De vosotros no depende
y podéis morir tranquilos[10].

Sartre ha explicado recientemente y con gran acierto la estrecha relación que se ha venido estableciendo entre la experiencia de la carnicería de la guerra y esta particular glorificación de la vida en medio de la oscuridad y la muerte: «Cuando los útiles quedan rotos, los planes desvirtuados y los esfuerzos en la nada, el mundo se manifiesta con una frescura infantil y terrible, sin puntos de apoyo, sin caminos»[11]. A esa «frescura terrible» con la que el mundo surgió tras la matanza se corresponde la espantosa inocencia (cuyo mejor exponente es la balada de *Apfelböck o los lirios del campo*) de los hombres que han perdido las tareas que tenían encomendadas en el pasado y que todavía no han encontrado otras nuevas. Comparada con este exultante cinismo, toda la poesía que se limite a seguir los trillados senderos de la tradición, y participe en lo que alguien describió como «la puesta en venta de todos los valores», no solo no resultará válida, sino que nunca será considerada como nada más que literatura.

No quiere esto decir que Brecht careciese del sentido de la tradición, sino que simplemente dejó de creer en ella. Sus elaboradas y geniales parodias (véanse en esta antología «Letanía de la respiración» y «Gran coral

10. «Gran coral de la alabanza», en *Poemas y canciones*, cit., p. 16.
11. *¿Qué es la literatura?*, trad. de A. Bernárdez, Losada, Buenos Aires, 1950, p. 65.

de la alabanza», y los coros de la obra *Santa Juana de los mataderos* [*Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*]) no cumplirían su cometido si no fuesen más allá de la simple parodia. Las farsas del autor alemán tienen múltiples significados y propósitos. Brecht adapta las viejas formas a un contenido nuevo, revolucionario, y las obliga a abrirse, de modo que las destruye y las preserva al mismo tiempo, mostrando, a través de su propia maestría, que todo poeta merecedor de tal nombre debe saber cómo trabajar artesanalmente las formas tradicionales, aunque incluya también en estas un elemento destructivo y bien definido: las formas tradicionales a las que se dota de nuevo contenido deben poner al descubierto a los viejos poetas, revelar aquello que no dijeron, desenmascarar su silencio. Así, en la «Letanía de la respiración», Brecht usa el «Über allen Gipfeln ist Ruh» [Sobre todas las cumbres hay calma] de Goethe[12] para exponer que ese es el mismo silencio de los que observan impasibles a una anciana que pasa hambre, y que el silencio de los pájaros —«die Vöglein schweigen im Walde» [Silenciosas están las aves en el bosque]— es el mismo silencio con el que la gente observa cómo es asesinado aquel que no quiso quedarse callado. La rebelión de Brecht contra las formas clásicas y la fructífera tradición no toma nunca la forma de una lucha de lo actual contra lo desfasado, ni es tampoco el resultado del deseo de expresar un nuevo tipo de sensibilidad, sino que se trata de una simple afirmación de que la belleza ha ejercido también su poder sobre una realidad que era en muchos casos espantosa. La pureza y la calidad de la propia parodia, irreprochable desde el punto de vista poético, pone de manifiesto una respetuosa reverencia por la indudable grandeza de la tradición.

Sin embargo, el motivo más profundo que tiene Brecht para romper con la tradición no es ni la causa de la justicia social, ni su aproximación a la historia desde la perspectiva del materialismo dialéctico. El rasgo que sí lo caracteriza es la profunda rabia ante el rumbo que ha tomado el mundo y ante el hecho de que hayan sido siempre los vencedores los que han elegido qué es lo que debe registrar y recordar la humanidad. Brecht no escribe su poesía solo para los desfavorecidos, sino para aquellos hombres, vivos o muertos, cuya voz no ha sido nunca escuchada.

Denn die einen stehn im Dunklen
Und die andern stehn im Licht;
Und man sieht nur die ins Lichte,
Die im Dunklen sieht man nicht.

12. Véanse *Los Lieder de Schubert*, texto en alemán y castellano, recop., trad. y presentación de F. Pérez Cárceles, Hiperión, Madrid, 2005.

Que unos andan a la sombra
Y otras andan a la luz
En la luz es fácil verlos
En la sombra es una cruz[13].

La filosofía de Brecht, en lo que respecta a su poesía, está formulada en esos cuatro versos de *La ópera de cuatro cuartos*. En la «Balada de la noria» volverá después sobre el mismo tema. Estas no son canciones con gran carga social, ni son alegatos en defensa de los más pobres, sino que son la expresión de un deseo apasionado por un mundo en el que todos los seres humanos puedan ser vistos y escuchados; la ira apasionada contra la historia que recordó a unos pocos y olvidó a casi todos, una historia que con el pretexto del recuerdo nos hizo olvidar. Y aquí de nuevo estriba la razón de la elección de la balada, que dentro de la tradición alemana ha sido siempre la forma poética más popular: la tradición de la poesía no registrada, una tradición en la que la gente, condenada a la oscuridad y al olvido, trataba de registrar su historia y crear su propia eternidad poética[14].

13. *La ópera de cuatro cuartos. Teatro completo* 3, trad. de M. Sáenz, Alianza, Madrid, 1989, p. 110.

14. Arendt desarrolla más este punto en la versión alemana de este ensayo: «Este motivo de *La ópera de cuatro cuartos* es una especie de *leitmotiv* que aparece en toda la obra de Brecht, y lo hace de forma especialmente hermosa en la 'Ballade vom Wasserrad' [Balada de la rueda de agua], que surge de *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* [Cabezas redondas y cabezas puntiagudas]: 'Von den Großen dieser Erde / melden uns die Heldenlieder / Steigend auf so wie Gestirne / gehen sie wie Gestirne nieder. / Das klingt tröstlich, und man muss es wissen / Nur für uns, die sie ernahren müssen, / ist das leider immer ziemlich gleich gewesen. / Aufstieg oder Fall: Wer tragt die Spesen? / Freilich dreht das Rad sich immer weiter dass, / was oben ist, nicht oben bleibt. / Aber für das Wasser unten heißt das leider nur: / Dass es das Rad halt ewig treibt' [De los grandes de este mundo / Cantan épicas canciones: / Se alzan al cielo profundo / y caen cual constelaciones. / Es un consuelo, y hay que anotarlo / Pero tenemos que costearlo / Y en fin de cuentas nunca hay sorpresas. / Suban o bajen, ¿a mí con esas? / La noria, es claro, sigue girando / lo que está arriba, luego no está. / Pero esa agua que va empujando / Debajo siempre se quedará] [*La madre. Cabezas redondas y cabezas puntiagudas: Teatro completo* 5, trad. de M. Sáenz, Alianza, Madrid, 1992, p. 209]. La 'filosofía de la historia' sugerida en este poema nada tiene que ver ni con el realismo socialista ni con la poesía proletaria. Trata de algo mucho más general, que es al mismo tiempo mucho más preciso, concretamente, la producción de un mundo en el que todas las personas son igualmente visibles, y la planificación de una historia que no es recordada por unos pocos y olvidada por la mayoría, que no induce al olvido bajo la apariencia del recuerdo, que no implica a unos cuantos mientras convierte al resto en instrumentos de la historia».

Los puntos débiles de una poesía tan íntimamente ligada a una forma de pensar tan precisa e inteligente solo pueden tener su origen en los problemas de comprensión que pueda sufrir su autor. A favor de Brecht hay que decir que cuando escribe mal, por penoso que sea ver lo mal que puede llegar a escribir, esto se debe a que no ha conseguido vislumbrar la verdad. Es como si la pérdida consciente de sensibilidad se tomase aquí su revancha.

La idea de redactar una lista con los temas que Brecht entiende correctamente, y otra con los que no, resulta enormemente tentadora. A la primera categoría pertenecerían todos los fenómenos previos a la guerra, como la hipocresía, la explotación y la pobreza; los que tuvieron lugar durante la guerra, como la violencia sin sentido y la ridícula amabilidad de los individuos, y también los posteriores a la guerra, como el desempleo, la rebelión y el exilio. En la segunda categoría estarían todos los sucesos relativos al fascismo y al totalitarismo, como el terror, los campos de concentración, el antisemitismo. (El último está bien ilustrado en «Los judíos, una desgracia para el pueblo», donde trata de explotar un argumento antisemita, por reducción al absurdo, y acaba elaborando un razonamiento perfectamente verosímil para un antisemita: «Está claro, si todas las desgracias son producidas por los judíos, eso significa que el régimen es un producto de los judíos». Un buen número de antisemitas alemanes y de otros lugares del mundo han llegado a la conclusión de que Hitler era judío o que su ascenso fue producto de una conspiración judía). En los años treinta, cuando Hitler había acabado con el paro, y el nivel de vida de todas las clases sociales había aumentado considerablemente, Brecht escribió en contra del nazismo tratando los temas del hambre y del desempleo. Tan solo unas cuantas canciones de ese periodo han sido incluidas en la presente selección, lo cual habla a favor del criterio literario de su editor. El «Entierro del agitador en un ataúd de zinc» es la más representativa. Los cadáveres destrozados de aquellos que murieron en los campos de concentración eran enviados a sus familias en ataúdes de zinc sellados, cuya función era la de ocultar y poner de manifiesto al mismo tiempo, convirtiéndose así en un ejemplo perfecto de las tácticas de ir mostrando y escondiendo de las que los nazis fueron auténticos maestros. Además de hacer público oficialmente algo cuya mera mención estaba castigada por ser *Greuelmärchenpropaganda* [propaganda basada en historias abominables], el ataúd de zinc servía como advertencia para el resto de la población: ¡Mira lo que te puede llegar a pasar! ¡Lo han tenido que esconder en un ataúd de zinc porque nadie podía soportar mirarlo! Brecht trata este tema como si el protagonista fuese un simple agitador que «ha instigado a muchas cosas: a comer hasta saciarse, y a tener un

techo, y a alimentar a sus hijos», etc. La cuestión es que en 1936 un agitador con unos eslóganes semejantes habría resultado tan ridículo que no hubiera hecho falta quitarlo de en medio. Además, lo verdaderamente horrible, que es la forma en que murió, pasa completamente inadvertida, y el lector se queda con la impresión de que el destino del agitador es solo ligerísimamente peor que el que podría sufrir un opositor a cualquier otro tipo de régimen político, de forma que el nazismo parece prácticamente inofensivo, e incluso respetable.

Desde entonces, sin embargo, o desde los *Poemas de Svedenborg*, Brecht ha ido distanciándose de los meros eslóganes propagandísticos, y en *Galileo* vuelve a tratar una de las cuestiones fundamentales de nuestro tiempo: la búsqueda de la verdad a través de la libertad.

8

LA CONQUISTA DE HERMANN BROCH*

Hermann Broch pertenece a esa tradición de grandes novelistas del siglo XX que han transformado una de las formas artísticas más características del siglo XIX hasta el punto de volverla casi irreconocible. La novela moderna ha dejado de servir como «entretenimiento e instrucción» (Broch), y sus autores ya no relatan un «incidente» poco habitual y del que no se tiene noticia (Goethe), o cuentan una historia de la que se extraerá «consejo» (W. Benjamin), sino que enfrentan al lector con una serie de problemas y perplejidades ante los que este, siempre y cuando sea capaz de entender, habrá de estar preparado para tomar partido. Como resultado de esta transformación, la forma artística más accesible y popular se ha convertido en una de las más difíciles y esotéricas. La intriga ha desaparecido, y con ella la posibilidad de la fascinación pasiva; la ambición del novelista por crear la ilusión de una realidad más elevada, o lograr la transfiguración de lo real junto con la relevación de sus múltiples significados, ha cedido el paso al propósito de involucrar al lector en algo que tiene tanto de proceso mental como de invención artística.

Las novelas de Proust, Joyce y Broch (al igual que las de Kafka y Faulkner, autores que forman cada uno una categoría en sí mismos) muestran una manifiesta y curiosa afinidad con la poesía, por un lado, y con

* Originalmente publicado como «The Achievement of Hermann Broch»: *The Kenyon Review* 11 (1949), pp. 476-483. Una versión abreviada del mismo fue reimpresa como prefacio a H. Broch, *The Sleepwalkers: A Trilogy*, trad. de W. y E. Muir, Grosset & Dunlap, Nueva York, 1964, pp. V-X. Una versión en alemán de este ensayo, con pocas variaciones, apareció con el título de «Hermann Broch und der moderne Roman», en *Der Monat* 1 (1948-1949), pp. 147-151.

Reseña de *The Sleepwalkers*, trad. de W. y E. Muir, Pantheon Books, Nueva York, 1948 y *The Death of Virgil*, trad. de J. Starr Untermeyer, Pantheon Books, Nueva York, 1945.

la filosofía, por el otro[1]. Los novelistas modernos más relevantes han comenzado, por consiguiente, a ver cómo su obra, al igual que les sucede a filósofos y poetas, se ha visto confinada a un selecto y relativamen-

1. La obra de Faulkner fue muy apreciada y frecuentemente citada por Arendt, baste como muestra el hecho de que en los seminarios que impartió con el título «Experiencias políticas en el siglo XX», en los que habló de la Primera Guerra Mundial, del espíritu de la revolución, del ascenso del totalitarismo, de la Segunda Guerra Mundial, del problema de un mundo, de la sociedad de masas y de las relaciones entre ciencias naturales y políticas, no usó casi ninguna literatura científica sino en su mayoría una mezcla de testimonios literarios, memorias y ensayos, entre ellos, obras de William Faulkner, como *Una fábula*.

Como observación a las reflexiones de Broch sobre la conquista de Joyce, Arendt escribió el siguiente texto, sin ponerle ningún título: «El ensayo apareció en 1936, editado por la editorial Herbert Reichner y con el subtítulo original de 'Disertación en el 50 aniversario del nacimiento de Joyce'. La segunda parte de la obra fue presentada en forma de conferencia por el autor en la vienesa *Volkshochschule*. No deja de tener importancia la circunstancia de que Broch contara por entonces cincuenta años de edad.

»El autor coetáneo de Broch al que sin duda más apreciaba y de acuerdo con cuyo patrón valoraba y medía, en secreto, toda la poesía de su tiempo, era Kafka. El hecho de que Broch haga escasas alusiones a él y no haya escrito prácticamente nada sobre él no viene a demostrar lo contrario, sino simplemente a poner de manifiesto un método de acuerdo con el cual todo lo que se dice está ordenado en torno a un centro que es, además de centro, escala de valoración. Esta técnica se puede apreciar en toda su dimensión en el estudio sobre Hofmannstahl, en el que todo es medido de acuerdo con *La torre* de Hofmannstahl y todas las consideraciones acerca de la obra de este autor son referidas y concretadas en *La torre*, pero, en cambio, apenas si se habla de esta obra concretamente. Por lo que se refiere a Kafka —sobre el que Broch nunca escribió y por el cual midió, sin embargo, a todos sus coetáneos— es el único que ha ejercido una influencia decisiva e innegable en la expresión literaria de Broch.

»Sin embargo, todavía hay un autor coetáneo de Broch cuya obra ejerció sin duda alguna la más directa influencia sobre este; el autor a que nos referimos es Joyce, cuyo *Ulises* Broch leyó inmediatamente después de concluir *Los sonámbulos*, o sea, en un periodo de su vida en que su actitud ante la novelística como forma artística era más que escéptica. Lo que Broch admiraba en Joyce era el valor de describir en '1.200 páginas 16 horas de vida', lo que 'equivale a 75 páginas por hora, a más de una página por minuto, a casi una línea por segundo'. Es cierto que lo que Joyce descubre con ello, la vida cotidiana del hombre, no le interesa gran cosa a Broch; lo que realmente le interesa es el método mediante el cual 'la mera sucesión de cosas es convertida en unidad, el devenir en unidad de lo simultáneo'. El *Ulises* fue, por así decir, el que le proporcionó el valor necesario para escribir *La muerte de Virgilio*, en la que igualmente, en el espacio de 533 páginas, se describen 24 horas de vida, pero centrando la atención no en la vida cotidiana, sino en el menos cotidiano de todos los días de la vida humana, esto es, el día de la muerte» (véase H. Broch, «James Joyce y el presente», en *Poesía e investigación*, trad. de R. Ibero, Barral, Barcelona, 1974, pp. 239, 245 y 442-443, respectivamente, para las citas anteriores). No hay duda de que Arendt dirige la atención del lector hacia *La torre* de Hofmannsthal como respuesta a *Hugo von Hofmannsthal und seine Zeit* del propio Broch, cuya versión original incluye un epílogo de Arendt formado por pasajes del ensayo que sería luego traducido como «Hermann Broch, 1866-1951», en *Hombres en tiempos de oscuridad* (trad. de Cl. Ferrari y A. Serrano de Haro, Gedisa, Barcelona, 1989, pp. 111-151).

te reducido círculo de lectores. En este sentido, basta con comparar las diminutas ediciones que se hacen de las grandes obras con las inmensas tiradas de algunos títulos que, pese a tener cierta calidad, pertenecen a una categoría literaria claramente inferior. El don de contar historias, que medio siglo atrás estaba reservado exclusivamente a los más grandes, forma parte hoy día de las herramientas de autores cuya obra, estando bien escrita, es en esencia mediocre. La producción de títulos de segunda categoría, a mitad de camino entre el *kitsch* y el arte con mayúsculas, satisface plenamente las exigencias de un público formado y aficionado al arte, y ha tenido más que ver en el alejamiento de los lectores de los grandes maestros que la tan temida cultura de masas. La generalización de las destrezas y conocimientos del oficio, y el aumento sustancial del nivel a la hora de la ejecución, han puesto al artista bajo la sospecha de aprovecharse de su simple talento para llevar a cabo una tarea que en sí misma no reviste gran dificultad.

La importancia de la trilogía de *Los sonámbulos* (cuya edición original alemana, *Die Schlafwandler*, apareció en 1931) reside en la posibilidad que ofrece al lector de acceder al laboratorio del novelista en medio de esta crisis y de poder presenciar la transformación de la forma artística en cuestión[2]. Remontándose a través de tres años cruciales —1818, cuando el Romántico se encuentra en medio de la decadencia no visible aún del viejo mundo; 1903, cuando el Anarquista se ve envuelto en la confusión de valores previa a la guerra, y 1918, cuando el Realista se convierte en el amo indiscutible de una sociedad dominada por el nihilismo—, Broch comienza el primer volumen como un narrador tradicional para presentarse después en el último como un poeta cuya principal preocupación no es contar sino juzgar; como un filósofo que quiere no solo hacer un retrato de los acontecimientos sino descubrir y demostrar desde el punto de vista lógico las leyes del movimiento que rigen «la degradación de los valores».

La primera parte, que imita conscientemente la prosa decimonónica de «los ochenta», está contada con tal habilidad, que nos hace pensar en el sacrificio llevado a cabo por estos grandes talentos de la narrativa que súbitamente decidieron dejar de contar historias sobre el mundo porque se dieron cuenta de que este se estaba resquebrajando. La historia se detiene bruscamente en medio de una noche de bodas no consumada, y el autor le pide al lector que se imagine el resto por sí solo, perturbando de esa forma la ilusión de una realidad inventada en la que el autor controla todo

2. Hay traducción castellana de los tres volúmenes de *Los sonámbulos*: *Pasenow o el romanticismo*; *Esch o la anarquía*, y *Huguenau o el realismo* (trad. de M. Á. Grau Porta, Debolsillo, Barcelona, 2006).

lo que sucede y el lector es un mero observador pasivo. Hay un desprecio explícito por la ficción; su validez se somete a una distancia irónica e histórica. La narración se termina no cuando los destinos inventados y privados de los personajes han llegado a su fin, sino cuando se establecen los rasgos históricos fundamentales del periodo determinado.

Se destruye así, conscientemente, uno de los mayores atractivos de la lectura de una novela: la identificación con el héroe, y se elimina el componente de ensoñación que había provocado que la novela se aproximase sospechosamente al *kitsch*. *Los sonámbulos* es sin duda una novela histórica, pero lo verdaderamente importante es que Broch no queda absorbido en ningún momento por la historia ni permite que al lector le pase lo mismo.

La primera parte de *Los sonámbulos* describe el mundo del *junker* Von Pasenow, cuya juventud transcurre en Berlín, ciudad donde presta el servicio militar a lo largo de varios años de honor y aburrimiento que se verán animados tan solo por la típica aventura con una chica encantadora perteneciente a una clase inferior, y que no comporta, por lo tanto, ninguna responsabilidad, pero a la que sin embargo, y contraviniendo todas las normas, el teniente Pasenow parece amar de verdad, evidencia que irá vislumbrando gradualmente a través de brumosos prejuicios de clase no articulados y bajo el trauma de una aciaga noche de bodas. Eduard Von Bertrand, amigo de Pasenow perteneciente al mundo berlinés, está a punto de abandonar la restrictiva aristocracia prusiana tras renunciar a la vida militar y emprender una carrera civil como industrial. El mundo del que proviene está formado por una aristocracia terrateniente con sus fincas, caballos, campos y sirvientes, y las luchas constantes contra el vacío, el aburrimiento y las preocupaciones financieras. Pasenow se casa con la hija «pura» de los vecinos de la finca de al lado; tal y como debía ser, tal y como todo el mundo esperaba que fuese.

Broch no retrata este mundo desde el exterior; incluso cuando cincuenta años más tarde y gracias al contraste resultaba fácil quedar impresionado por la apariencia de engañosa estabilidad, el autor de *Los sonámbulos* desconfía de las señales más evidentes y utiliza, en cambio, la técnica novelística del flujo de conciencia en la que la subjetivación radical le permite presentar sucesos y sentimientos tan solo en cuanto objetos de la conciencia, la cual, sin embargo, gana en significancia lo que ha perdido en objetividad, al presentar el significado pleno de cada experiencia dentro de su propio marco de referencia biográfica. Esto le permite mostrar la aterradora discrepancia entre el diálogo público, que respeta las formas convencionales, y los pensamientos casi siempre histéricos que acompañan el discurso y las acciones con la obsesiva insistencia de la

imaginación compulsiva. Esta discrepancia revela la fragilidad fundamental de la época y la inseguridad y las convulsiones que afectaban a aquellos que fueron sus representantes. Detrás de la fachada de los fuertes prejuicios solo hay una incapacidad total para la orientación; los únicos restos de la nobleza y la gloria pasadas son los clichés que impregnan la sociedad y que constituyen el reflejo de algunos de sus principios. Cuando la locura senil le otorga al padre de Pasenow el privilegio de poder decir lo que piensa y actuar según sus impulsos, la discrepancia se disuelve y la unidad de carácter es restaurada.

La segunda parte mantiene solo unos pocos ejemplos muy rudimentarios de la técnica descrita. El personaje principal, el contable Esch, de origen pequeñoburgués, no siente la necesidad de fingir nada y se muestra aún más desvalido y confuso y a merced de la decadencia generalizada. La idea de justicia lo domina como si se tratase de la alucinación de un contable que quiere mantener los balances en orden. Este hombre, cuyas acciones «están guiadas por el ímpetu», se pasa la vida ajustando cuentas y facturas imaginarias. El punto álgido de este volumen es una conversación, que parece extraída de un sueño, entre Esch y Bertrand (el personaje del primer volumen), después de que aquel, presa del fanatismo, decida denunciar por homosexual al bien considerado presidente de una compañía naviera. En los dos volúmenes, la posición de Bertrand es la misma: aparece como la única personalidad superior que es dueño de su propio destino y no una simple víctima del curso de los acontecimientos, y su figura se convierte así en el punto de referencia sobre el que se miden las turbias y furtivas actuaciones de los demás.

Mientras que la primera parte parecía seguir la tradición de la novela psicológica, la segunda simula configurarse como una novela realista. Excepto el diálogo que establecen Esch y Bertrand, toda la narración transcurre en la superficie tangible de lo real. Pese a eso, esta realidad no se nos presenta de una forma más plena u objetiva de lo que lo hacía en la primera parte a través del estudio psicológico de los distintos personajes. El mundo de 1903 es un telón de fondo sombrío y apenas definido sobre el que los personajes actúan sin que entre ellos se establezca ningún contacto real, de forma que cuanto más impetuosa es en apariencia su manera de comportarse, más compulsiva se vuelve en el plano de la realidad. Los personajes, incapaces de encontrar un territorio común para llevar a cabo este comportamiento convulso, acaban por destruir, o al menos minar, la realidad del mundo cotidiano. Al igual que sucede en el primero, el segundo volumen concluye con el matrimonio del héroe, acto que parece garantizar un futuro seguro, normal y razonable. Si la obra tan solo contase con estas dos partes, daría la impresión de que la banalidad de la vida cotidiana

se acaba imponiendo a la perplejidad humana y consigue que la confusión se transforme en algún tipo de normalidad de clase media.

La tercera parte trata el final de la Primera Guerra Mundial y la ruptura de un mundo que si se ha mantenido unido y ha conservado su sentido no ha sido gracias a sus «valores» sino al automatismo de sus costumbres y sus clichés. Los dos héroes de los volúmenes anteriores vuelven a aparecer: el teniente y *Junker* Pasenow, que durante la guerra ha regresado al servicio activo, se ha convertido en mayor y está al mando de un destacamento militar en una pequeña localidad al oeste de Alemania, y Esch, el antiguo contable, que es ahora editor del diario local. Los dos personajes: el Romántico y el Anarquista, pese a todas las diferencias de clase social y educación, terminan por entablar amistad y unir sus fuerzas para enfrentarse al protagonista del tercer volumen: Huguenau, el Realista, quien, tras desertar del ejército, ha emprendido una exitosa carrera empresarial. El realismo de Huguenau, su constante aplicación de los estándares de los negocios a todas las facetas de la vida, su emancipación de todos los valores y pasiones, es lo que acabará por poner de manifiesto la incapacidad del Romántico y del Anarquista para la vida práctica. Conducido por razones «objetivas», es decir, por motivaciones que responden a la lógica de su propio interés, Huguenau calumnia al comandante, asesina al editor y se convierte en un miembro respetable de la sociedad burguesa.

La técnica narrativa vuelve a transformarse por completo. La historia que reúne a los héroes de los tres volúmenes se ve interrumpida por un buen número de episodios que se entrelazan con el desarrollo de la acción principal, y cuyos protagonistas van apareciendo y desapareciendo en el curso de la narración. La más espléndida de estas historias es la de Goedecke, de la *Landwehr* [ejército de tierra], quien tras ser enterrado vivo es devuelto a la vida gracias a una apuesta que hacen dos de sus camaradas. La lenta y paulatina recuperación del equilibrio de los órganos y las funciones que conformaron una vez al ser humano llamado Ludwig Goedecke, la forma en que de unos cuantos pedazos condenados y en descomposición surge de nuevo un hombre que puede hablar y caminar y reírse, la semejanza de esta «resurrección de entre los muertos» con una segunda creación que contiene la espantosa maravilla de la animación y la individualización de la materia... toda la contundencia en las visiones y en el lenguaje anticipa ya algunos de los más bellos pasajes de *La muerte de Virgilio*.

Los episodios que se intercalan desde distintos lados confieren a la trama principal —la historia del Romántico que cree en el honor, el Anarquista que va en busca de una nueva fe y del Realista que los destruye a los dos— un carácter en cierto modo episódico. Esta sensación se acentúa aun más con la inserción de dos niveles completamente distintos: las par-

tes líricas de «La historia de la muchacha salutista» y las especulaciones filosóficas acerca de «la degradación de los valores», que aportan al plano narrativo histórico un cariz de eternidad. Ni las partes líricas ni las filosóficas tienen nada que ver con la historia en sí, pese a que parezca sugerirse la reaparición de Bertrand como narrador de la historia de amor entre la muchacha salutista y el judío polaco a quien la guerra ha conducido hasta Berlín. Lo importante aquí es que esta historia es un verdadero interludio lírico, escrito a menudo en verso, y que las reflexiones son puros discursos lógicos.

La novela termina desembocando así en el lirismo, por un lado, y en la filosofía, por el otro, y esto es un símbolo claro de lo que le estaba sucediendo al género como forma artística. La narrativa ya no era capaz de preservar ni la parte de las pasiones, de la que la novela tradicional había tomado prestada la intriga, ni la parte referente a lo universal y a lo espiritual, que había llenado de luz el género. «La degradación de los valores» que supuso el desplome de una forma de vida basada en una visión integrada del mundo, y la consecuente atomización radical de sus distintas esferas, cada una de las cuales considera sus valores relativos como absolutos, había hecho desaparecer la transparencia del mundo en lo que al universo y al afecto apasionado del individuo se refiere. Lo universal y lo racional, por un lado, y la pasión individual y lo «irracional», por el otro, se han instaurado tomando la forma de las regiones independientes de la filosofía y la poesía.

La muerte de Virgilio, aparte de haberse convertido en una obra cumbre de la literatura alemana, es un libro único en su especie. El flujo ininterrumpido de meditaciones cargadas de lirismo en el que transcurren las últimas veinticuatro horas de vida del agonizante poeta comienza cuando la nave que ha de llevarlo, por expreso deseo de su amigo el emperador, desde Atenas de vuelta a Roma, está fondeada en el puerto de Bríndisi, y finaliza con el viaje hacia la muerte, cuando Virgilio, tras abandonar la lucidez febril y exagerada con la que se despide conscientemente de la vida, se deja llevar por todas las etapas del recuerdo, más allá de la niñez y el nacimiento, hacia la oscura calma del caos que reinaba antes de la creación. El viaje conduce hasta la nada, pero al configurarse como una historia inversa de la creación y recorrer todas las etapas del mundo y del ser humano hasta alcanzar el momento en que todo fue creado de la nada, el viaje también conduce al universo: «La nada llenó el vacío y se hizo el universo»[3].

3. H. Broch, *La muerte de Virgilio*, trad. de J. M.ª Ripalda, Alianza, Madrid, 2000, p. 225. Damos las siguientes referencias a esta edición en el texto a continuación de las citas.

El mismo argumento va feneciendo también al tratarse de la historia de «quien siente acercarse lo más importante de su vida terrena y está lleno de la angustia de poder perderlo» (10). Aparte del párrafo introductorio —en el que se describe la entrada del barco en el puerto, y que forma parte, junto al retrato de Bohemia que Stifter hace en las primeras páginas de *Witiko*, de los mejores paisajes literarios escritos en lengua alemana—, lo único que logramos percibir es aquello que consigue atravesar la invisible red con que la muerte ha cubierto ya a su víctima, y que está entretejida a partir de informaciones llenas de sensualidad, visiones febriles y elucubraciones. La riqueza de las asociaciones producidas por la fiebre no solo sirve para transformar unos elementos en otros a lo largo de una cadena sin fin, sino para que cada pequeño recuerdo fragmentado ilumine el momento presente a través de su relevancia universal e intercomunicada, de forma que los contornos de lo concreto y lo particular terminen de vislumbrarse y confluyan en el dibujo de un símbolo onírico y universal.

El contenido filosófico recuerda a una especulación spinoziana acerca del Cosmos, y también del Logos, en la que todas las cosas que conocemos de forma separada y particular aparecen bajo el aspecto siempre cambiante de un Uno eterno, de forma que lo múltiple es entendido como una simple individualización provisional de un todo omnicomprensivo. La base filosófica de las especulaciones de Broch acerca del completo sinsentido de todas las cosas que existen o suceden se fundamenta en una esperanza de redención verdaderamente panteísta y panlógica, en la que al final el principio y el fin, «la nada» y «el universo», resultan ser idénticos. Esta esperanza ilumina por completo una obra articulada en todo momento por el hecho de morir, comprendido este como una acción consciente. El magnífico y fascinante ritmo de la prosa de Broch, que adopta la forma de invocación y reitera de manera constante y con una insistencia creciente los temas fundamentales de la obra, concuerda con el gesto de despedida que anhela salvar lo que está inevitablemente condenado, y también con la embriaguez entusiasta del ser universal que solo puede expresarse por medio de exclamaciones.

En este sentido, el tema fundamental del libro es la verdad, pero una verdad que para poder manifestarse por completo debería poder ser articulada con una sola palabra, igual que si se tratase de una fórmula matemática. La insistente repetición de palabras como Vida, Muerte, Tiempo, Espacio, Amor, Ayuda, Juramento, Soledad, Amistad, es como un intento por penetrar en la palabra *única* en la que desde el principio el universo y el hombre y la vida han sido algo «disuelto y superado», «conservado y contenido», «aniquilado y creado de nuevo para siempre»; la Palabra de Dios que fue al principio y que está «más allá del lenguaje» (225).

El ritmo de la prosa refleja el movimiento de la especulación filosófica de la misma forma que la música refleja los movimientos del alma. A diferencia de lo que sucede en *Los sonámbulos*, la tensión y la intriga no se truncan ni se rompen. La tensión y la intriga son las propias de la especulación filosófica, en la medida en que esta, al margen de todas las técnicas filosóficas, es el sentimiento apasionado y todavía sin articular que lleva a cabo el sujeto filosófico en sí mismo. Y de la misma forma que al apasionado por la filosofía siempre le fascinan varias cuestiones a un tiempo, y que los resultados no pueden nunca satisfacer la pasión desatada por la especulación, este libro transmite al lector la tensión de un movimiento que va más allá de la intriga que pueda causar un argumento, y lo conduce, al igual que a Virgilio, a través de todos los episodios y visiones hasta alcanzar la solución del descanso eterno.

Del lector se espera que se rinda a este movimiento y que lea la novela como si se tratase de un poema. Suspendida entre la vida y la muerte, entre el «ya no» y el «aún no» (155), la vida aparece con toda la riqueza de significados que solo se vuelven visibles al colocarse ante el oscuro telón de fondo que es la muerte. Al mismo tiempo, el «ya no y aún no» es un motivo central que impregna el conjunto de la obra y que marca el punto de inflexión histórico, la crisis entre el ya no más de la Antigüedad y el aún no de la Cristiandad, y los evidentes paralelismos con el tiempo presente. La importancia filosófica de la crisis tiene similitudes con el momento de la despedida: una situación en la que se pierden todas las esperanzas, se cuestionan y abordan todos los problemas, y se busca cualquier posible redención.

El «no más y aún no», el «aún no y sin embargo casi al alcance de la mano» (220) han sustituido como marco de referencia a la «degradación de los valores» sobre la que siempre volvía Broch. Tras llegar a comprender esta crisis, en este momento decisivo de la historia, Virgilio pierde la esperanza en la poesía e intenta destruir el manuscrito de la *Eneida*. En el momento de la muerte, el poeta alcanza una región más elevada y válida que el arte y la belleza. La belleza, irresponsable por naturaleza y alejada de la realidad, aparenta una eternidad espuria; la productividad del artista finge ser creación, es decir, le arroga al hombre aquello que es un privilegio divino. Sea cual sea la naturaleza y el nivel de estas fantasías: juegos circenses para el populacho romano u obras maestras de refinados artistas, siempre es capaz de satisfacer en distinta escala la misma ingratitud vulgar de los hombres, incapaces de admitir su origen no humano, y de mitigar su deseo vulgar de escapar de la realidad y la responsabilidad para alcanzar «la unidad del mundo establecida por la belleza» (53). El arte, «su desesperado intento de crear lo imperecedero

a partir del ser perecedero» (55), hace que el artista se vuelva un traidor, un egoísta, alguien ajeno a lo verdaderamente humano, alguien en quien no se puede confiar.

Analizada en el contexto de la historia de la literatura, *La muerte de Virgilio* resuelve el problema de las nuevas formas y contenidos que se había planteado en *Los sonámbulos*. La novela parecía haber llegado a un *impasse* entre la filosofía y el lirismo, debido precisamente a que algunos talentos incuestionables pero menores se habían hecho cargo de la narración de historias, el entretenimiento y la instrucción propias del género. La importancia histórica de *La muerte de Virgilio* es la creación de una unidad en la que es posible la materialización de un elemento de suspense específicamente moderno, como si solo ahora fuese posible que aquellos elementos puramente artísticos que habían otorgado a la novela tradicional la validez literaria, la pasión lírica y la transfiguración de la realidad a través de lo universal, se emancipasen de lo puramente informativo y encontraran una forma nueva y válida.

9

PRÓLOGO A *EL MULADAR DE JOB* DE BERNARD LAZARE*

Bernard Lazare nació en 1865 en Nimes, ciudad donde se estableció uno de los primeros asentamientos franceses en la región del Languedoc y donde las comunidades judías pueden rastrear su historia y remontarse hasta la antigua Roma. Bernard Lazare pertenecía a un tipo de familia sefardí asimilada que seguía manteniendo algunas de sus tradiciones pero que no se molestaba en dar a sus hijos una educación judía. A los veintiún años de edad, Lazare se trasladó a París, que en esa época se había erigido ya en punto de encuentro de los jóvenes franceses con talento procedentes de las provincias del sur del país. La modesta suma de dinero que le enviaba mensualmente su padre, un comerciante minorista de ropa confeccionada, le permitió estudiar historia de la religión.

El recién llegado no tardó en darse a conocer en los círculos literarios. Lazare fue invitado a asistir a los célebres martes de Stéphane Mallarmé, y poco después pasó a formar parte del grupo simbolista. A partir de 1890 participó de forma habitual escribiendo crítica literaria y cultural en *Entretiens politiques et littéraires*, el órgano oficial de dicho grupo.

Su formación política comenzó en un París que acababa de presenciar el intento de Boulanger de derrocar a la República; el escándalo de Panamá, con el consiguiente descubrimiento de la degeneración de la vida parlamentaria, y el rápido crecimiento del partido socialista. Lazare se integró en un círculo de intelectuales socialistas disidentes que representaban

* Publicado originalmente como prefacio a *Job's Dungheap: Essays on Jewish Nationalism and Social Revolution*, Schocken, Nueva York, 1948. El volumen incluye «Portrait of Bernard Lazare», de Charles Péguy y notas de Hannah Arendt.

El libro fue traducido al castellano por Carlos Liacho para la editorial M. Glezier de Buenos Aires, 1945; esta traducción fue reeditada en Barcelona por Palinur Ediciones en 2005 y en Buenos Aires por Mario J. Sabán, 2006.

una curiosa mezcla del simbolismo como tendencia artística y del anarquismo político.

Nada de todo aquello, ni nada en sus primeros escritos, habría hecho prever que Bernard Lazare tendría un destino sustancialmente distinto al del resto de intelectuales de los que se rodeó. La causa de que tanto él como su obra se distinguieran de los demás y fuesen más allá de la mera expresión del ambiente y del espíritu de la época fue la temprana toma de conciencia de la importancia de la cuestión judía y su valiente determinación de convertir esa toma de conciencia en el hecho fundamental de su vida.

La agitación antisemita adquirió relevancia política en Francia alrededor del año 1884. En la década siguiente al escándalo de Panamá, en el que estaban envueltos varios judíos, el antisemitismo alcanzó el estatus de un movimiento político plenamente desarrollado. Otro hecho aún más importante para el grupo de intelectuales judíos entre los que se encontraba Bernard Lazare fue la relación existente entre el antisemitismo francés y algunas corrientes socialistas, de forma que Lazare tuvo que enfrentarse, en el interior de su propio círculo, no solo con sentimientos antijudíos no demasiado definidos, sino con doctrinas antisemitas bien articuladas.

Su primera reacción ante la cuestión judía fue la decisión de tomarse muy en serio el antisemitismo. En 1894 publicó dos volúmenes de una historia del antisemitismo: *L'Antisémitisme, son histoire et ses causes*[1]. Lazare comenzó haciéndose la siguiente pregunta: ¿Cuál es la causa de la hostilidad a la que se han enfrentado los judíos en todos los países y todas las épocas? La respuesta la encontró en el exclusivismo de los propios judíos, que querían sobrevivir a toda costa siendo «una nación entre naciones», aunque constituyeran una nación muy peculiar, una que «había sobrevivido y prevalecido a su nacionalidad». En esa época, Lazare aún creía que la cuestión judía, al tratarse de una cuestión nacional, se resolvería automáticamente durante el proceso de desnacionalización de las naciones: con la evolución hacia una humanidad universal, los judíos dejarían de ser judíos de la misma manera que los ciudadanos franceses dejarían de ser franceses.

El caso Dreyfus representó un punto de inflexión tanto para Bernard Lazare como para Theodor Herzl. El capitán Alfred Dreyfus, oficial judío del ejército francés, fue arrestado en 1894 y acusado de ser un espía del ejército alemán. Ese mismo año fue declarado culpable en un consejo de guerra, condenado a cadena perpetua y enviado a la isla del Diablo, fren-

1. B. Lazare, *El antisemitismo: su historia y sus causas*, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Madrid, 1986.

te a las costas de la Guayana Francesa. Desde el principio, Dreyfus había defendido enérgicamente su inocencia. Durante los meses siguientes, ciertos sucesos acaecidos en el seno del estado mayor francés despertaron las sospechas en torno a la sentencia y atrajeron el interés de un círculo de personas más allá del círculo familiar de Dreyfus, hasta que quedó patente que el juicio y la condena habían respondido a razones políticas, y que formaban parte de una operación contra la República Francesa que tenía como fin consolidar el antisemitismo como movimiento político. Bernard Lazare, que trabajaba como asesor legal de la familia Dreyfus, fue el primero en denunciar el error judicial e insistir en las implicaciones políticas del mismo. El panfleto *Une erreur judiciaire; la vérité sur l'affaire Dreyfus*, publicado en 1896, consiguió convencer a Clémenceau, a Zola y a otros socialistas, entre los que se encontraba Jaurès, no solo de la inocencia de Dreyfus sino de la existencia de una trama del Ejército contra la República. A partir de ese momento, el caso Dreyfus fue una batalla en favor de la justicia y la República, y en contra del Ejército y de los partidos reaccionarios y antisemitas. Los *dreyfusards*, tras aunar esfuerzos, lograron en 1899 la anulación de la sentencia original y la convocatoria de una revisión del juicio. El segundo juicio concluyó con una condena de diez años para Dreyfus, a quien el tribunal del consejo de guerra consideró de nuevo culpable, pero con «circunstancias atenuantes». Acto seguido, el presidente de la República concedió el indulto a Dreyfus, y este, accediendo a los deseos de su familia y de sus abogados judíos (con la excepción de Lazare), lo aceptó. El indulto fue motivo de división en las filas de los *dreyfusards*. Jaurès, el partido socialista y los representantes oficiales del judaísmo francés querían detener el proceso a cualquier precio, y recibieron la noticia con los brazos abiertos, mientras que Clémenceau, Zola, Bernard Lazare y algunos intelectuales cercanos al círculo de Charles Péguy querían una revocación inequívoca de la sentencia original.

En 1906, tres años después de la muerte de Lazare, siendo Clémenceau primer ministro, el Tribunal de Casación, el más alto tribunal de Francia, ejerció su poder de revisión sobre cualquier otra instancia judicial y anuló la sentencia dictada en la revisión del juicio. Además de eso, tomó todavía una medida adicional. Ante el temor del resultado de una posible segunda revisión del juicio ante un tribunal militar, absolvió de todos los cargos a Dreyfus, pese a que el Tribunal de Casación no tiene autoridad legal para emitir decisiones propias, sino tan solo para ordenar la revisión de algún juicio ya celebrado.

Durante la lucha por la absolución de Dreyfus, Lazare tomó contacto tanto con el pueblo judío y los judíos franceses como con los enemigos de estos. La conclusión que extrajo de todas estas experiencias fue que el

sionismo era el único movimiento que ofrecía una solución a la cuestión judía. Este sionismo, tal y como veremos en los ensayos siguientes, mantenía un carácter marcadamente social y revolucionario.

Las actividades de Bernard Lazare en el seno del movimiento sionista tuvieron un alcance muy limitado. Hasta el año 1899, pertenecer a los *dreyfusards* no era una ocupación esporádica, en especial si se era prácticamente el único judío en las filas de este movimiento por la liberación de un judío. Los numerosos artículos escritos por Lazare vieron la luz en dos revistas sionistas: *Zion*, una publicación editada en varias lenguas cuya sección francesa coordinaba el propio Lazare, y *Echo Sioniste*. En 1899 fundó su propia revista de carácter mensual: *Le Flambeau*, un «órgano del judaísmo sionista y social» del que tan solo vieron la luz unos cuantos ejemplares.

El segundo acontecimiento determinante en la evolución política de Lazare tuvo lugar en 1899. Un año antes, había asistido al segundo congreso sionista en Basilea, donde Max Nordau le había dado una afectuosa acogida, presentándolo como uno de los pocos judíos en Francia que se había atrevido a combatir y a defender públicamente los derechos de otros judíos. Lazare fue elegido miembro del comité de acción, pero no tardaría en distanciarse del movimiento sionista. En una carta pública dirigida a Herzl (y publicada en *Le Flambeau* en 1899) explicó los motivos de su dimisión del Comité de Acción Sionista. En la carta acusaba al comité de ser «una especie de gobierno autocrático que trata de dirigir a las masas judías como si fuesen niños ignorantes». Su recelo, fundamentado en «tendencias, procedimientos y acciones» de temas más amplios, surgió tras el debate del proyecto que tenía Herzl de un Banco Colonial Judío, y que Lazare consideraba una «herramienta» para la «opresión y desmoralización» del pueblo judío. «Esto no tiene nada que ver con lo que soñaron los profetas y con lo que la gente humilde escribió en los salmos».

Bernard Lazare tenía la esperanza puesta en que «si me desvinculo de vosotros, no lo hago del pueblo judío [...] continuaré trabajando por su libertad, pese a que lo haga por medios que no son los vuestros», pero se quedó completamente aislado, ya que previamente se había apartado de todo el resto de organizaciones e instituciones judías. Los pocos amigos que mantuvieron su lealtad y sobre los que todavía ejerció cierta influencia no eran judíos y pertenecían al entorno literario de *Les Cahiers de la Quinzaine*, la única revista que continuó publicando sus artículos, entre ellos, el largo ensayo acerca de la situación de los judíos en Rumanía.

Bernard Lazare murió en 1903, a la edad de 38 años. El sionismo francés perdió con él al «único judío francés relevante que se vio atraído por el movimiento» (Baruch Hagani, *Bernard Lazare*, París, 1919).

El ensayo que sirve como introducción a este volumen fue extraído de *Notre Jeunesse*, de Charles Péguy, y fue publicado por vez primera en 1910 en *Les Cahiers de la Quinzaine*[2].

El escritor y poeta francés Charles Péguy (1874-1914) perteneció a la generación de intelectuales franceses que vivieron el caso Dreyfus como la experiencia política más importante de sus vidas. Péguy se unió a los *dreyfusards* procedente del socialismo y combatió junto a Georges Sorel, Bernard Lazare y Jean Jaurès por la rehabilitación de Dreyfus. Posteriormente, tras el profundo impacto que supuso la filosofía de Henri Bergson y la desilusión que le causó la ambigüedad y el tacticismo que el partido socialista francés demostró durante el caso, Péguy se convirtió en un enemigo feroz del socialismo oficial, y en el año 1900 fundó su propia revista: *Les Cahiers de la Quinzaine*, que se erigiría, hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, en el principal órgano literario de los escritores de tendencias izquierdistas que se mantuvieron al margen de la ortodoxia marxista.

En su seno, compartieron páginas Romain Rolland, Georges Sorel, Daniel Halévy, Bernard Lazare, e incluso, en algunas ocasiones, Rosa Luxemburgo, con artículos publicados previamente en diarios socialistas alemanes. Durante estos años, Péguy desarrolló una filosofía socialista católica que era violentamente crítica con todas las instituciones sociales, políticas y religiosas existentes, y que se mostró decididamente partidaria de un nacionalismo místico.

El tema central de *Notre Jeunesse* es la descripción de las encarnizadas controversias políticas e intelectuales que se generaron en torno al caso Dreyfus; unas controversias en torno a las cuales, según Péguy, la figura de Bernard Lazare jugó siempre un papel crucial. El ensayo es también, en cierto modo, una respuesta a un intento previo de Daniel Halévy, *Apología de nuestro pasado*, de hacer un juicio crítico sobre las actividades y convicciones de esta generación.

2. Las ediciones en español incluyen este texto de Péguy: «Retrato de Bernard Lazare».

10

LA LITERATURA [POLÍTICA] FRANCESA EN EL EXILIO*

Podríamos afirmar que, al igual que la alemana, la emigración francesa está políticamente dividida y es socialmente poco uniforme. Entre sus filas podemos encontrar desde miembros de la Croix de Feu, quienes con una prontitud no del todo explicada reencontraron su patriotismo y corrieron hacia De Gaulle, partidos burgueses de todas las orientaciones, comerciantes judíos y no judíos, hasta representantes del Front Populaire, de la Ligue des Droits de l'Homme y del Partido Socialista. La Tercera República está reunida prácticamente al completo, después de que una gran parte del cuerpo diplomático haya considerado más aconsejable apostar por Darlan y distanciarse de Laval; de momento, que yo sepa, tan solo Doriot y Déat no tienen ningún defensor en el campo aliado, pero esto, naturalmente, no se puede saber nunca con total seguridad[1].

* Este escrito fue publicado con algunas variaciones en dos partes en *Aufbau* con el título «Französische politische Literatur im Exil, I» (26 de febrero de 1943, pp. 7-8) y «Französische politische Literatur im Exil, II» (26 de marzo de 1943, p. 8). La versión original que aquí traducimos fue encontrada en los archivos de Arendt en forma de manuscrito sin clasificar bajo el rótulo de artículos de *Aufbau*, con el título «Französische Literatur im Exil» y sin fecha.

1. Pierre Laval fue una de las personalidades más relevantes de la Francia de Vichy. Destacó por su política colaboracionista y su adhesión incondicional al régimen nazi, gracias a la que fue presidente del Gobierno (1942-1944). François Darlan (1881-1942) fue comandante de la flota en 1939-1940, ministro de la Marina y posteriormente vicepresidente del Consejo y sucesor designado por Petain. Tras el desembarco aliado en el norte de África, apoyó a los americanos. Murió asesinado en 1942. Jacques Doriot (1898-1945), antiguo militante comunista, en 1936 funda el Parti Populaire Français; combatirá con el uniforme alemán. Marcel Déat (1894-1955), ferviente colaboracionista, secretario de Estado de Trabajo en 1944.

Así como la falta de vitalidad de la República de Weimar y su incapacidad para gobernar quedó demostrada de manera flagrante mediante la falta de productividad de sus políticos exiliados, pocas cosas pueden predecir mejor el fin de la Tercera República que el caos que la emigración ha arrastrado consigo como herencia francesa. Tampoco faltan, por supuesto, esperanzas ni sueños de una Restauración; los defensores de dichos sueños son quienes se encargan de la mejor manera posible de que estos sueños en ciernes no logren madurar. No vale la pena criticar sus libros, puesto que se critican por sí mismos mediante el aburrimiento mortal que producen en el lector.

El pesimismo precipitado y petulante de los ilustrados del mundo occidental, no solo ha identificado el colapso de la Tercera República con el ocaso de Francia, sino que con este ha dado también por demostrado el «ocaso de Occidente». A pesar de que con toda probabilidad a los políticos y antiguos dignatarios de la Tercera República les resultará especialmente difícil no considerarla como una institución eterna y necesaria, Pierre Cot, exministro del Ejército del Aire, ha publicado hace unos meses en *Free World* un artículo sobre la democracia, que sin duda forma parte del mejor periodismo actual. Pero exceptuando este único caso, hay que decir que por desgracia los libros auténticamente revolucionarios y, en el mejor sentido de la palabra, modernos, proceden de hombres que, según su trayectoria pasada, pertenecieron más bien a la oposición de derechas y que muchos buenos escritores, considerados antes como de izquierdas, se han vuelto ahora particularmente «reaccionarios»; un ejemplo de ello es *La Grande Épreuve des Democraties* de Julien Benda[2]. Provisto de sus importantes conocimientos del gran tesoro de la tradición europea, no llega a otra conclusión que la de la existencia de lo que denomina «razas morales», y acaba adoptando una actitud propia de un chovinismo anticuado, cuya bancarrota se ha demostrado precisamente en esta guerra. Este absurdo extravío en la teoría de las razas no es casual; amenaza a cualquiera que no haya sabido encontrar la salida del mundo del positivismo. Benda se aferra a la afirmación positivista de que el Estado está ahí para asegurar la felicidad de las personas. Sabemos desde hace tiempo que al final de ese camino, de ese callejón sin salida, está el despotismo: ya Hobbes se convirtió en defensor del despotismo al preocuparse demasiado por la seguridad y el bienestar personal de los súbditos de su Leviatán; y ya Kant advertía del peligro de confundir el derecho y la libertad de los ciudadanos con su bienestar, puesto que este se consigue

2. Éditions de la Maison Française, Nueva York, 1942.

antes mediante el despotismo que por medio de cualquier otra forma de Estado. Se vuelve a poner de manifiesto aquí que todos los problemas de verdad importantes de nuestro tiempo, que de un modo tan horrible y cruento se dirimen, no son modernos sino antiguos. Pero cuanto más sangrientamente se venguen en nosotros los pecados de los padres, menos pacientes y más intolerantes seremos contra aquellos que no son capaces de dejar de cometerlos una y otra vez.

Nada ilumina mejor el colapso interior del sistema europeo de partidos que el hecho de que la mayor acusación contra el fascismo provenga de un hombre que ha sido toda su vida monárquico y que albergó enormes esperanzas en la falange española. *Les grands cimetières sous la lune* (el libro sobre la guerra civil española) de Georges Bernanos ilustrará más a los futuros historiadores sobre la barbarie fascista que la mayoría de esos tochazos con su pedante aparato de anotaciones. El nuevo libro de Bernanos, escrito en la emigración, *Lettre aux Anglais*[3], está concebido no por un orador —aunque en él está muy viva la gran tradición oratoria francesa— sino por una persona que habla de aquello de lo que su corazón y su cabeza rebosan desde hace tiempo, que habla sin parar, porque desde su punto de vista todo tiene que ver con todo, y el hecho de ser un gran escritor ya no está relacionado con los principios artísticos, sino tan solo con la idea de decirlo absolutamente todo. El contenido del libro es un canto funerario y una diatriba contra la burguesía francesa. En su interior está expresada la gran repugnancia hacia el ser humano, la cual empujó a los mejores de la generación de la guerra a la inoperancia política, así como la enorme desesperación por lo perdido y la inmensa ira de los engañados. La grandeza del libro radica precisamente en que la repugnancia hacia la posguerra no se transforma en repugnancia hacia la humanidad en general —y esto tiene que haberle resultado extraordinariamente difícil a alguien cuya hipersensibilidad artística y dotes de observación no guardan proporción alguna con su capacidad para encontrar una explicación razonable—, sino que el asco se convierte precisamente en el espolón para emprender una contienda caballeresca en favor de «la dignidad de la persona, no la dignidad de un partido, de un sistema, ni siquiera de una patria»[4]. En Bernanos se muestra con claridad lo mucho que se tiene ganado y lo mucho que se puede conseguir con solo ser sensato. Pues su cabeza está llena todavía de conceptos falsos y peligrosos, como el de raza, repleta de abstrusos y peligrosos prejuicios como son su antipatía hacia los italianos y los

3. Atlântica Editora, Río de Janeiro, 1942.

4. G. Bernanos, *Los grandes cementerios bajo la luna*, trad. de J. S. Olmos, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1964; reed. Lumen, Barcelona, 2009.

judíos. Insistir en ellos es banal y mezquino, sencillamente porque apenas destacan frente a las brillantísimas ideas, tales como la de que el fascismo, que tanto parlotea sobre la juventud, ha matado a la niñez y convertido a los niños en enanos malvados; que la humanidad, que una vez practicó la idolatría por ignorancia, ha vuelto a los ídolos por desesperación y por ninguna otra razón, y que el mundo ha sido arrojado a su actual *delirium tremens* precisamente por aquellos que creían solo en el *bon sens*, en realidades, en el comedimiento filisteo, en la sabiduría provinciana, un *delirium tremens* que supera no solo las profecías de los visionarios, sino también la imaginación de los poetas.

Si a Bernanos se le puede llamar con toda seguridad el escritor más potente de la emigración francesa, Yves Simon es quizá su teórico político más inteligente y productivo. Su primer libro *The Road to Vichy* es de lo mejor que se ha escrito sobre el colapso de la Tercera República —y sobre sus prolegómenos—, que se preparaba desde 1918. Su nuevo libro *La Marche à la Délivrance*[5] se centra en la ardua tarea de encontrar los principios políticos de nuestro futuro proceder. Si Simon escribió su primer libro como ciudadano francés y como historiador a quien el duelo y el sufrimiento político proporcionan sus mejores reflexiones, su segundo libro está escrito por un europeo y un político para quien el estudio del pasado ya solo sirve para la preparación de la acción del mañana.

La mejor legitimación que presenta este profesor de filosofía para inmiscuirse en un «terreno ajeno» es una explicación sobre la responsabilidad común y la complicidad en la catástrofe del pasado. Dicha complicidad la percibe tanto en el desinterés de su generación por la política, en su arrogante desprecio por la vida pública como —más concretamente— en la extraña obstinación que no dejó captar, precisamente a los franceses que estuvieron a favor de un entendimiento con la República de Weimar, que tal predisposición al entendimiento significaba luchar contra Hitler. Vivían todavía en la ilusión nacionalista de que Alemania siempre es Alemania; exactamente como sus oponentes, los chovinistas franceses, a quienes precisamente toda esa palabrería sobre la «Alemania eterna» predispuso favorablemente para llegar a un entendimiento con Hitler; al fin y al cabo les daba igual con qué gobierno firmaban la paz.

Puesto que no es uno de esos escritores que escriben voluminosos libros o pronuncian largos discursos para demostrar lo indemostrable, es decir, que siempre han estado en lo cierto, Simon consigue plantear en este pequeño librito muchas de las incógnitas más importantes de nuestro

5. Éditions de la Maison Française, Nueva York, 1942; trad. inglesa: *The March to Liberation*, Tower Press, Milwaukee, 1942.

tiempo y, en buena medida, despejarlas. Es difícil encarar el futuro sin caer en la utopía, y esto para Simon significa no basarse en métodos que inevitablemente lleven de nuevo al Estado totalitario: «La utopía da a luz al absolutismo, porque solamente puede convertirse en historia por medio de la violencia absoluta». Esto tiene que ver con que el pensamiento utópico intenta siempre anticipar cada detalle del futuro. El verdadero pensamiento político evita a toda costa concretar demasiado y se conforma con presentar algunas ideas generales y llevarlas a cabo. La manera genérica que tiene Simon de abordar los asuntos de más actualidad, que raya a veces en la vaguedad, es difícil de evitar y constituye más bien una prueba de la vivacidad de sus ideas.

Simon parte en sus reflexiones de unas pocas constataciones fundamentales, una de ellas es: «Los alemanes no estarían en París si esta guerra no fuera una guerra civil internacional». Lo que demuestra que nos encontramos al final de las guerras nacionales y que la catástrofe francesa es solo el ejemplo más claro del derrumbe de la nación tal como la conocemos, esa nación que fue la primera forma de organización estatal que produjo las ideas de la Revolución francesa. La segunda de estas constataciones fundamentales es que nosotros —al contrario que los intelectuales de los siglos anteriores— hemos encontrado un acceso nuevo y productivo a las viejas y grandes formulaciones de dicha revolución. En otras palabras, el ideario de la Revolución francesa, dado por muerto hace tiempo, empieza a despertar de su muerte aparente. En tercer lugar pone de manifiesto que todas las cuestiones políticas de nuestro tiempo son en esencia iguales en todo el planeta, que ya no hay escapatoria: «Solo podemos escapar de esta redonda superficie descendiendo a la tumba o subiendo al cielo». Y como ya no hay ninguna salida a la gran crisis de nuestro tiempo, cada desesperación se convierte en una suerte de catástrofe cósmica y cada esperanza es «grande como el mundo».

Sobre el resto del contenido del libro solo puede darse aquí alguna pista. Lo mejor de él se halla sin duda alguna en las páginas en las que Simon demuestra que las disyuntivas al uso, ante las que nuestros políticos tanto les gusta situarnos y que envenenan todo nuestro pensamiento político, tales como la de autoridad frente a libertad, o economía liberal frente a economía planificada del totalitarismo, etc., no sirven a nadie más que a nuestros enemigos; que no son otra cosa sino el producto de la falta de imaginación de aquellos *pensadores* que acostumbran a identificar «la historia de la humanidad con la de una pequeña minoría privilegiada», a confundir «la edad de oro del liberalismo con la edad dorada de la libertad». Uno de esos errores a los cuales debemos agradecer, entre otras cosas, cuán lejos lo hemos llevado.

La parte menos satisfactoria del libro es aquella en la que se rechaza una monarquía para Francia con una prolijidad superficial y penosa. Más seria, aunque sin grandes consecuencias en los juicios esenciales de Simon, es su adopción acrítica del concepto de élite de Sorel.

Para terminar, tan solo hagamos alusión a las tres publicaciones más importantes para la emigración francesa: en Londres se publica *La France Libre*, un órgano degaullista que sin embargo está más bien orientado a la izquierda. En Buenos Aires se edita *Les Lettres Françaises*, que se esfuerza por salvar y continuar la tradición de la *Nouvelle Revue Française*. En Montreal aparece *Relève*, una revista de orientación católica, en la que de vez en cuando colaboran Bernanos, Simon y Jacques Maritain.

11

LAS FRUTAS DE ORO DE NATHALIE SARRAUTE*

Todos los libros de Nathalie Sarraute, a excepción de *Tropismos*, una de sus primeras obras, están actualmente disponibles en inglés. Debemos agradecer este hecho a su editora y a Maria Jolas, quien, según lo escrito por Jannet Flanner en *New Yorker*, ha vertido su obra «en un inglés tan verosímil que parece como si la orquesta simplemente hubiese cambiado de clave». Es raro que las novelas sean obras maestras, y eso no debe sorprendernos; más raro aún es encontrar una traducción que sea perfecta, pero quizás esto es algo a lo que nunca deberíamos renunciar.

Cuando en 1948 Nathalie Sarraute publicó su primera novela, *Retrato de un desconocido*, Sartre, en el prólogo, la colocó junto a otros autores de «obras completamente negativas», como Nabokov, Evelyn Waugh y el Gide de *Los monederos falsos*, y calificó al género entero de «antinovela». En los años cincuenta, la antinovela se convirtió en el *Nouveau Roman*, y Sarraute, en su instigadora. Todas estas clasificaciones son siempre un tanto artificiales y difíciles de justificar en lo que a Nathalie Sarraute se refiere, puesto que ella ya ha señalado claramente a sus antecesores: Dostoyevski (en especial el de *Memorias del subsuelo*) y Kafka, a quien la autora considera como el verdadero heredero de Dostoyevski. Sarraute escribió por lo menos sus dos primeras novelas, *Retrato* y *El señor Martereau* (1953), contra las ideas preconcebidas de la novela clásica decimonónica en la que autor y lec-

* Publicado originalmente en *New York Review of Books* 2 (5 de marzo de 1964), pp. 5-6.

Reseña de N. Sarraute, *The Golden Fruits*, trad. de M. Jolas, Braziller, Nueva York, 1964.

tor se mueven en un terreno común y familiar, y donde a los personajes se les otorgan unas cualidades y unas pertenencias que facilitan su identificación y comprensión. «Desde entonces», tal y como escribe en su libro de ensayos *La era del recelo*, [este personaje] «lo ha perdido todo: sus antepasados, su casa solariega en que toda clase de objetos llenaban desde la cueva hasta los graneros, sus propiedades y sus títulos nobiliarios, sus vestidos, su cuerpo, su rostro [...] su propio carácter y, a menudo, su propio nombre»[1]. Este ser humano es o se ha convertido en un desconocido, así que el novelista no ha de preocuparse mucho a la hora de pensar a quién elige como «héroe», y menos aún en el ambiente en el que ha de situarlo. Desde el momento en que «el personaje ocupó la posición de honor entre el lector y el novelista», desde que se convirtió en «el objeto de la común devoción de los dos», esta arbitrariedad de elección es un claro indicio de una crisis en la comunicación.

Con la idea de recuperar parte de este espacio común perdido, Nathalie Sarraute, de forma bastante ingenua, adoptó como punto de partida la novela decimonónica —que es supuestamente el referente que comparten lector y autor— y eligió unos «personajes» procedentes de este mundo tan bien surtido. Los extrajo de Balzac y de Stendhal, los despojó de todas las características secundarias —costumbres, moral, pertenencias— que pudiesen servir para situarlos en un determinado momento, y conservó tan solo los rasgos esenciales por los que los recordamos: la avaricia —tal y como sucede en *Retrato*, con el tacaño padre que vive con su hija, una solterona agarrada que apenas sale de casa, y donde el argumento gira en torno a las numerosas enfermedades, inventadas o reales, de esta—; el odio y el aburrimiento —en *El señor Martereau*, con un tipo de familia estrechamente unida que todavía pervive en Francia, el «mundo oscuro y totalmente cerrado» de la madre, el padre, la hija y la sobrina, donde la trama da un vuelco con la aparición del «extranjero», que engaña al padre y se hace con el dinero que este había intentando mantener lejos de las manos del recaudador de impuestos—. Incluso el héroe de la obra más reciente, *El planetario*, personificaba la ambición (el argumento se centra en una familia y en la descripción de su despiadado «ascenso social»).

Sarraute ha quebrado la superficie «suave y dura» que recubría a estos personajes de la tradición («que no son sino hermosos muñecos») para dejar al descubierto las infinitas vibraciones de los sentimientos

1. *La era del recelo*, trad. de G. Torrente Ballester, Guadarrama, Madrid, 1967, p. 48.

y estados de ánimo, casi imperceptibles en el macrocosmos del mundo exterior, pero equiparables a los temblores de tierra resultantes de una infinita sucesión de terremotos que tienen lugar en el microcosmos del propio ser. Esta vida interior —que la autora califica de «psicológica»— está tan oculta del «mundo superficial» de las apariencias como los procesos que se producen en los órganos internos situados bajo la capa de apariencia corporal, y no suele mostrarse si no hay algo que la fuerce a ello. Al igual que sucede en cualquier proceso fisiológico, que solo se anuncia de forma natural a través de los síntomas propios de la enfermedad (la diminuta erupción, por utilizar la misma imagen de la autora, que es la señal de la peste), y que requiere de un instrumental especial —el bisturí o los rayos X— para devenir visible, los movimientos psicológicos solo provocan la aparición de los síntomas cuando está a punto de producirse un gran desastre, y para ser explorados, precisan de las suspicaces lentes de aumento del novelista. Elegir, en vez del diván, la intimidad de la vida familiar —esa «semioscuridad» que hay tras las cortinas cerradas, con sus trasfondos strindbergianos— como laboratorio para esta clase de vivisección psicológica supuso una verdadera genialidad, ya que aquí «el límite fluctuante que [habitualmente] separa la conversación de la subconversación» se quiebra con la suficiente frecuencia como para que la vida interna del ser pueda estallar hasta la superficie de lo que solemos llamar «escenas». Estas escenas son, sin duda, la única distracción en medio del hastío infinito de un mundo completamente replegado sobre sí mismo, y constituyen el latido vital de un infierno en el que estamos condenados a ir «eternamente dando vueltas», en el que se intenta penetrar hasta el fondo de las apariencias, pero donde nunca se alcanza tierra firme. Más allá de las mentiras y las imposturas, lo único que queda son las vibraciones de una incesante irritación: «un caos en el que un millar de posibilidades entran en conflicto», una ciénaga donde cada paso supone hundirse un poco más en la perdición.

Nathalie Sarraute se había convertido en una maestra de esta explosiva y tumultuosa vida interior de un «yo todopoderoso» antes de comenzar su segunda serie de novelas, *El planetario* (1959) y *Las frutas de oro* (1963), que pese a las similitudes técnicas y estilísticas, pertenecen a un género distinto. Tanto en los ensayos escritos en el primer periodo y publicados en 1956, como en entrevistas y numerosos pasajes de sus novelas, Sarraute ha ido explicando con gran lucidez cuáles eran sus intenciones. Para cualquier comentarista resulta tentador hacerse eco de algunas de estas reflexiones, como cuando habla con total libertad acerca de los «movimientos psicológicos» que «constituyen, de hecho, el elemento princi-

pal de mi investigación», o como cuando menciona, aunque con mayor contención, su esperanza de abrirse paso hasta llegar a la esfera de algo verdaderamente real, no «lo bueno, lo verdadero y lo bello», que decía Goethe, sino una pequeñísima materia objetiva, pura y sin tergiversar. Es posible que al final no sea «nada, o casi nada»: «la primera brizna de hierba... el azafrán antes de florecer... la mano de un niño colocada entre las mías». Pero «creedme, eso es todo lo importante». Por último, cita una famosa frase de *Los hermanos Karamázov* que podría ser el lema de toda la obra: «Maestro, ¿qué he de hacer para conseguir la vida eterna? El *starets* levantó hacia él los ojos y dijo sonriendo: 'Lo más importante, lo que está antes de todo, es que no mienta'»[2]. (En esto, como en muchos otros sentidos, Sarraute tiene más cosas en común con Mary McCarthy que con cualquier otro autor contemporáneo).

Tratándose de una autora que se ha prodigado tanto a la hora de explicar lo que está haciendo, habrá que prestar especial atención a algunos aspectos enormemente llamativos a los que ella no ha hecho referencia. El primero, que tanto impacto tuvo en Sartre, es el carácter completamente negativo de sus descubrimientos. Nada, ni en el método que utiliza ni en los temas que trata, explica la naturaleza catastrófica de la vida interior, la completa o casi completa ausencia en su obra de amor, generosidad, magnanimidad, ni de nada que se le parezca. Todas las palabras sirven para engañar o funcionan como un «arma», todos los pensamientos se «agrupan como un inmenso y poderoso ejército dispuesto tras los estandartes... a punto de ponerse en marcha». Las imágenes bélicas todo lo inundan. Tal y como ella misma ha anotado, incluso en Kafka —que junto con Dostoyevski, Proust o Joyce es el maestro hasta ese momento del monólogo interior— existen todavía esos «momentos de sinceridad, esos estados de gracia» que ya no aparecen en su propia obra. En segundo lugar, y de forma todavía más sorprendente, está el hecho de que nunca haya comentado nada acerca del uso enormemente efectivo del «ellos» —de lo que «ellos dicen», del lugar común, del cliché, del giro puramente idiomático de la frase— que tanto han recalcado los admiradores y los críticos literarios. El «ellos» aparece por primera vez en *Retrato*, ocupa una posición central en la historia de *El planetario*, y se convierte en «el héroe» de *Las frutas de oro*.

En *Retrato* —en el que, al igual que en una tragedia griega, hay tres personajes principales: el Padre, la Hija y el Observador, que es una versión moderna del Mensajero y que es quien cuenta la historia— el coro

2. *Los hermanos Karamázov*, trad. de A. Vidal, Cátedra, Madrid, 2006, p. 126.

está formado por «ellos». Tanto el padre como la hija se ven rodeados y respaldados de una «cohorte protectora» procedente del mundo exterior: el padre, de sus «viejos compinches», con quienes se reúne regularmente en una taberna; la hija, de las ancianas que nunca dejan de cotillear a las puertas de las casas y que desde siempre han permanecido junto a ella, desde que estaba en la cuna, «moviendo ligeramente las cabezas... como las madrastras malvadas en los cuentos de hadas». El coro respalda a las figuras principales mientras entona sus eternos lugares comunes: («los niños nunca dan las gracias, hazme caso») y conforma una «sólida muralla» de normalidad detrás de la línea del frente a la que los personajes se trasladan para recobrar «la densidad, el peso, la formalidad» y convertirse de nuevo en «alguien». La paz es recuperada cuando la hija, tras encontrar por fin un marido corriente, anhela unirse al coro: «Mi voz se confundirá, piadosamente, con las suyas».

Esta relación entre el «yo» y el «ellos» se invierte a veces en las últimas novelas. Tanto en *El planetario* como en *Las frutas de oro*, «ellos» aparece frecuentemente como encarnación del enemigo, la causa de todos los desastres sufridos por el «yo»: al primer descuido, «ellos» vendrán y «te apresarán, te secuestrarán» sin piedad, «como perros que olisquean por los rincones para descubrir a la presa que muy pronto llevarán entre los dientes y dejarán, todavía viva, temblando, a los pies» de aquel a quien reconozcan como amo en ese momento determinado.

Y por último llega la «metamorfosis», el momento de la verdad en torno al cual se organizan todas las novelas, de la misma manera que lo hace la tragedia griega en torno al momento del reconocimiento, y esto es lo que confiere a la escritura de Nathalie Sarraute una calidad dramática que es, desde mi punto de vista, única en la ficción contemporánea. (Probablemente tomó prestado el término de la célebre historia de Kafka, en *Retrato* incluso utiliza la imagen original: Padre e Hija se enfrentan el uno al otro como si fuesen «dos gigantescos insectos, dos inmensos escarabajos peloteros»). La metamorfosis tiene lugar en los momentos excepcionales en los que «subconversación» y «subconversación» se enfrentan, es decir, en el momento del descenso desde el mundo diurno de las apariencias hasta «el fondo de un pozo», en el que, desnudos, «sujetados los unos a los otros», deslizándose y luchando en este mundo inferior, tan particular e inexpresable como el mundo de los sueños y de las pesadillas, los personajes se encuentran en un ambiente de intimidad homicida en el que nada quedará oculto.

En su feroz persecución en busca de la verdad (así es como eres, no te mientas) las primeras dos novelas dejan al lector con la misma compasión que sentía Strindberg por todas las especies: «Ay, la piedad

por los hombres». La familia, después de todo, es la comunidad humana más natural, y su composición parece revelar algo relacionado con la «naturaleza humana». El escenario de las dos novelas más recientes es la Sociedad, que es «artificial» en comparación con la familia, y más aún si tenemos en cuenta que se trata de la sociedad de la camarilla literaria. (El planetario «no es un cielo real, sino uno artificial», tal y como explicó Sarraute en una entrevista con François Bondy en *Der Monat*, en diciembre de 1963). Por extraño que parezca, el resultado de los diferentes escenarios es, por una parte, que conversación y subconversación están aún más íntimamente interrelacionadas, y, por otra, que todo lo que en obras anteriores ha sido tan tremendamente triste, casi trágico, se convierte ahora en una comedia pura e hilarante. Aquí, en la esfera de lo social «no hay nada sagrado. Ni santos lugares, ni tabús» que puedan ser violados; aquí «todos somos iguales, todos a fin de cuentas hombres, igualitos»[3] y no necesitamos ninguna intimidad para ponernos en evidencia los unos a los otros; todas las distinciones o incluso cualquier mera diferencia «es solo un accidente, una curiosa excrecencia, es una enfermedad», quizá incluso «un pequeño milagro» si llega a materializarse en un objeto, en alguna obra de arte «inexplicable... pero tocante a lo demás... qué semejanza» (164).

El planetario sigue manteniendo unos cuantos «personajes» procedentes de la institución familiar —padre, tía y familia política— que no tienen nada que ver «unos con otros», y cuenta con dos personajes principales que son una suerte de actualización de Julien Sorel y Madame de Rênal. El joven *ambitieux* se ha convertido en un arribista normal y corriente, «un pequeño canalla [...]. Cuando quiere algo, nada puede detenerlo, no hay nada que no estaría dispuesto a hacer»; y la *femme passionée* de buena familia es ahora una celebridad literaria. Entre los dos no tiene lugar ninguna aventura, en esta sociedad no queda rastro alguno de pasión; no son los verdaderos protagonistas, sino tan solo figuras pertenecientes a los «ellos», elegidos casi al azar, miembros de un coro que ha perdido a su protagonista.

En *El planetario* se cuenta cómo la pareja recién casada obtiene el apartamento de la tía del joven (el matrimonio ya tiene un apartamento para vivir, pero necesita uno nuevo «para tener invitados») y cómo, muy a su pesar, esta había instalado una puerta nueva y «de poco gusto», de forma que la mayoría de las complejidades de la historia gira en torno a los muebles y a la desacertada puerta. La metamorfosis tie-

3. *Les Fruits d'Or (Las frutas de oro)*, trad. de C. Martínez, Seix Barral, Barcelona, 1965, p. 163. Damos las referencias a esta edición en el texto a continuación de las citas.

ne lugar casi al final del libro y, para nuestro alborozo, está relacionada con la propia puerta: el joven lleva a casa a la celebridad por la que se ha metido en todos los problemas y cae presa de la angustia a causa de la puerta, pero de pronto es salvado: mientras la celebridad está echando un vistazo, «en cuestión de un segundo, sucedió la metamorfosis más sorprendente y maravillosa. Cuando posó los ojos sobre la puerta, como por arte de magia, esta estaba cubierta por un fino muro de papel maché, y el horroroso cemento propio de las casas burguesas [...] recuperó su aspecto original y resplandeciente, igual que cuando había aparecido en los muros del claustro de un antiguo convento». Pero, ¡ay!, la pobre puerta no puede permanecer durante mucho tiempo en su estado de gracia encontrada, hay otro objeto vergonzoso en el apartamento, una virgen gótica con un brazo restaurado que estropea uno de sus lados, y la celebridad, qué espanto, no se da cuenta, sino que «se queda mirando fijamente el hombro, el brazo, los digiere impasible, su fuerte estómago los deglute fácilmente, sus ojos mantienen la calma, con la misma expresión indiferente de las vacas». Y ese es el momento de la verdad, en que todo se deshace en «una brecha, una repentina grieta»: el milagro se desvanece y de nuevo vuelve «la puerta ovalada... flotando, de forma incierta, suspendida en el limbo... la inmensa puerta del convento o la de un *bungalow* barato» para convertirse en su eterna obsesión.

Este es uno de los pasajes más exquisitamente divertidos de la literatura contemporánea que conozco: pertenece a un tipo de comedia propiciada por ese «dejarnos guiar por lo que piensan los demás» tan americano, o por la «falta de autenticidad» que es como se suele calificar eso mismo en Francia. Comparadas con la grotesca y miserable realidad que describen, todas esas palabras suenan extremadamente débiles y pedantes. Lo que produce el efecto de comicidad es que todo sucede en el entorno de una élite supuestamente dotada de criterio, buen gusto y refinamiento; en medio de unos intelectuales que alardean del más alto nivel, y que fingen que todo les da igual y que solo se interesan por cuestiones propias de un elevado orden espiritual. Cuando se han de retratar a sí mismos, aparecen como «seres sensibles y frágiles enfrentados a un mundo oscuro y hostil», tal y como se decía en una elogiosa reseña publicada en el *New York Times Book Review* que parecía querer contribuir a la farsa que aparece retratada en *El planetario*. Aunque quizá era esta la forma más adecuada, ya que lo cierto es que las dos novelas juntas, *El planetario* y *Las frutas de oro*, constituyen la acusación más severa que se haya dirigido nunca contra los intelectuales. Es como si Sarraute dijese: «¿*La traición de los inte-*

lectuales? Venga, no me hagáis reír. Para empezar, ¿qué cosas tienen estas criaturas que puedan ser traicionadas?».

El tono cómico alcanza sus cotas más altas en *Las frutas de oro*, donde «ellos» están a sus anchas, sin que ningún otro «personaje» ajeno a las camarillas literarias pueda molestarlos. En el libro se nos cuenta la historia de otro libro: *Les Fruits d'Or*, una novela recién publicada que goza de un éxito fulgurante para caer luego lentamente en el olvido. La narración termina con la incierta perspectiva que le aguarda al libro en el futuro. (Por lo que he sabido, en un primer momento, la obra no tuvo muy buena acogida en Francia, quizá a causa de que los críticos no eran capaces de valorar una novela ante la que cualquier frase u ocurrencia, desde la más idiota hasta la más inteligente, elogiosa o disconforme, había sido ya prevista y señalada como mera palabrería). Nada se sabe en ningún momento acerca del libro en sí —al autor se le menciona porque pertenece al mundillo literario—, ya que esta es la historia de todos y cada uno de los libros que tienen la desgracia de caer en manos de todos y cada uno de los intelectuales, cuyos gritos y susurros persisten hasta que todas y cada una de las palabras han sido dichas.

Nadie se queda sin aparecer: el crítico; el *maître*; las admiradoras de cierta edad; «el culpable» (56) que se ve «despojado, caído, reducido a la más baja condición» (65) al ofender las impecables leyes del buen gusto, pero que consiguió «desinfectarse hace tiempo» (62); el marido sobre el que recaen las sospechas de no haber descubierto *Les Fruits d'Or* por sí mismo, aunque su mujer repita una y otra vez lo contrario; el provinciano que, alejado de todos «ellos», ha encontrado gran cantidad de lugares comunes en la novela (pero que acaba siendo convencido de que todo estaba hecho adrede); los estudiosos («a quienes les pesa la cabeza de tanto aprender»), que, habiendo agrupado a los muertos «ordenados por categorías, los pequeños, los medianos y los grandes» (171), encuentran un hueco para el recién llegado; incluso la escéptica, «esta loca, esta exaltada, que recorre la tierra, descalza y en andrajos» (100) perturbando la tranquilidad reinante, o «el extranjero, el paria» (155) (pero «usted es de los nuestros», «no se nos va a ocurrir excluirle») (161). Entre todos logran agotar todos los argumentos posibles y, mientras se van superando los unos a los otros en el uso de superlativos, llegan a la conclusión de que «la gente se divide en antes de *Les Fruits d'Or* y después de *Les Fruits d'Or*» (105). Dentro de cada uno se ha producido el misterioso y delicioso proceso, como si «se hubiera vaciado de sí mismo: un receptáculo vacío que llenará completamente lo que ellos van a depositar en él» (63).

¿Y quiénes son «ellos»? Todos y cada uno son el mismo «yo todopoderoso» cuya desastrosa vida interior era el tema de las novelas an-

teriores. Todos han salido del infierno y tienen miedo de ser enviados de vuelta allí, incapaces de olvidar la época en que estaban solos y no eran más que algún «pobre diablo, un autorcillo oscuro y desconocido» que siempre trataba de lograr algún reconocimiento sin conseguirlo. ¿Qué hubiese sido de él si no hubiese tenido tanta prisa por aferrarse a «esa imagen de sí mismos que antaño trazaran, inconmensurable?» (83). Esta es la razón por la que todos «ellos» se parecen y han encontrado en la compañía el medio en el que «la más débil vibración en el acto se comunica», y «se amplifica en ondas cada vez mayores» (65). Esta clase de sociedad es el macrocosmos del «yo», del «yo» más acentuado. O puede que sea al revés y que la vida interior y «psicológica», cuyas temblorosas fluctuaciones Sarraute ya había explorado, sea solo la vida «interior» de los egomaníacos que, aunque aparentemente se rijan por el entorno exterior, en realidad no están interesados por nada ni nadie que no sean ellos mismos. Pero nada se parece más a la desastrosa inestabilidad de las ingentes y torrenciales emociones —en las que, por definición, no deben estar presentes la lealtad, la fidelidad y la firmeza— que las subidas y bajadas, las oleadas de gustos y modas que los zarandean «a ellos» de acá para allá.

Pero la marea, por cierto, siempre cambia, y después de la subida viene la bajada, y todo se derrumba rápidamente «sin saber nunca exactamente cómo». Lo único claro es que de un día para otro todo está al revés, y escuchamos a la misma gente, al mismo crítico, a la misma esposa amantísima cuyo marido «desde un principio, nunca se dejó embaucar» (139), y a todos «los demás», hasta que el libro recibe el golpe de gracia: «¿Siguen ustedes aún con *Les Fruits d'Or*?» (89). A «ellos», por cierto, este cambio radical de opinión no les inquieta lo más mínimo: continúan en el mismo ambiente, la misma compañía, apenas son conscientes de lo que ha pasado. Y si por algún casual a alguno le acechasen alguna vez las dudas, la Historia será sacada a colación, la diosa del cambio, a través de la cual «se sienten así llevados [...] como por un soberbio paquebote» (176).

El libro es una comedia, y como toda buena comedia trata de algo tremendamente serio. La falsedad de «esos» intelectuales es particularmente dolorosa, porque trata uno de los elementos más delicados y, al mismo tiempo, más indispensables de las relaciones humanas, el del gusto común, en el que desde luego no existe ningún «criterio sobre los valores» (136). El buen gusto no solo decide a qué debería parecerse el mundo, sino que también determina «las afinidades electivas» de aquellos que lo habitan. Los «símbolos secretos» a través de los cuales nos reconocemos los unos a los otros lo que están diciendo es «somos hermanos, ¿no es cierto?...

El pan bendito os ofrezco, el pan y la sal os brindo» (14). Este sentimiento de parentesco natural en medio de un mundo al que todos llegamos como desconocidos se distorsiona de forma monstruosa en la sociedad de los «refinados», quienes de un mundo formado por objetos han extraído contraseñas, talismanes y medios de organización social. ¿Pero han logrado realmente echarlo todo a perder? Poco antes de llegar al final, Nathalie Sarraute pasa del «ellos» y el «yo» al «nosotros», el viejo Nosotros que hacía referencia al autor y al lector, y es el lector el que habla: «Cuán frágiles somos nosotros y cuán fuertes ellos. O tal vez [...] somos nosotros, vos y yo, los más fuertes» (178).

12

NOTAS SOBRE *LOS DEMONIOS* DE DOSTOYEVSKI*

1. Todas las obras maestras cuentan con distintos planos de lectura. Una obra solo puede alcanzar la categoría de maestra si todas las líneas que la forman están lo suficientemente bien trabadas como para conformar un conjunto que resulte consistente en todos y cada uno de esos planos. Este libro, en su nivel más inferior, aunque también en el más indispensable, es una novela en clave, una *roman-à-clef* en la que tanto sucesos como personajes pueden ser verificados. El argumento tiene su punto de partida en los periódicos de la época, y uno de los héroes de ficción es el protagonista principal de la historia real: Verhovenski es Necháyev, su padre es una mezcla de Granovsky y Kukolmik, Shatov es Dostoyevski, etcétera.

2. En un segundo plano, que suele ser el más aceptado, la novela es una explicación o una profecía de lo que sucedió en la realidad: el ateísmo había de provocar la caída del régimen de los zares, ya que minaba una autoridad que [existía] «por la gracia de Dios» y que perdió toda legitimidad cuando el hombre dejó de creer. Shatov: «Shatov asegura que para hacer la revolución en Rusia es menester empezar con el ateísmo»[1]. Y un capitán dice: «Si resulta que no hay Dios, ¿qué clase de capitán soy

* Escrito inédito hasta su publicación en RLC 275-281, con pequeñas modificaciones y correcciones.

Se trata de notas tomadas para una conferencia que según la datación de la Library of Congress se remontan a 1967. Sin embargo, dado que Arendt cita de la traducción inglesa de E. Wasiolek (ed.), *The Notebooks for «The Possessed»* (University of Chicago Press, 1968), podría ser posterior, tal como aventura Susannah Young-ah Gottlieb, RLC 281.

1. *Los demonios*, trad. del ruso de J. López Morillas, Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, p. 266. Damos las referencias siguientes a esta edición en el texto a continuación de las citas.

yo entonces?» (267). El ateísmo está conectado con las ideas occidentales. Occidente, que ya está corrompido, ha empezado a corromper a Rusia, a través del marxismo. Los eslavófilos: Rusia es la única esperanza porque, pese a que los intelectuales no sean creyentes, el pueblo ruso aún lo es. Una descripción muy realista del desprecio que estos amantes del pueblo tenían en realidad por el pueblo, sobre todo por el pueblo ruso.

Un ejemplo claro [de la visión antes expuesta] es *Orígenes y espíritu del comunismo ruso* de Berdiaev: la primera revolución fue una revolución interna que presagiaba la otra, la que estaba en camino[2]. A partir de ahí, a Dostoyevski se le concede «un talento para la previsión que roza lo demoníaco». Lo que sí es verdad, al menos, es que el ateísmo elimina el miedo al infierno, y que ese miedo había sido durante muchos siglos el factor más importante para evitar que la gente hiciese el mal, pero lo que dice Dostoyevski es distinto: si no se cree en Dios, todo está permitido.

En todo caso, la cuestión es que Verhovenski-Necháyev presenta una extraña similitud con Stalin: «nunca perdonaba una ofensa» (618), el quinteto en el que «todos se espían mutuamente» (438), el «despotismo ilimitado» (*ibid.*) de Shigaliov. Los integrantes son todos informadores en potencia: Liputin, con su marcada tendencia por el trabajo policial; Lebyadkin, y, en particular, el mismo Verhovenski. Todo esto sería muy relevante con respecto a Stalin, de no ser por el *Catecismo* [del revolucionario] de Necháyev, que aquel sin duda conocía y que muy probablemente tomó como modelo.

3. En un tercer plano, que es sin duda el mismo en el que se mueve Dostoyevski, nos enfrentamos a la cuestión misma del ateísmo, pero desde una perspectiva mucho más seria. El problema principal en todas las novelas de Dostoyevski no es saber si Dios existe o no, sino si el hombre puede vivir sin creer en Dios. Antes de empezar a tratar este tema: este tipo de pregunta que hace que se cuestione la fe, no desde el exterior, como en el caso de las ciencias (donde la respuesta es: las ciencias nunca plantean ni tienen respuesta para esta pregunta). [Esta pregunta] hace que la duda surja desde el interior: si creo por la sencilla razón de que no puedo soportar no creer, es evidente que no creo. Dostoyevski era consciente de eso, y ahí reside su grandeza. No pensaba que él o Shatov pudiesen conseguir la salvación de Rusia o de la humanidad; eso solo podrían lograrlo aquellos que nunca hubiesen tenido ese tipo de pensamientos, los que simplemente creían, los débiles de mente como Marya o como el Idio-

2. N. Berdiaev, *Orígenes y espíritu del comunismo ruso*, trad. del ruso de F. Sabaté, Fomento de Cultura, Valencia, 1958.

ta. El único creyente que no es un idiota es Aliosha, quien aparece en una novela nunca acabada del todo.

En su *Diario* aparece la pregunta más importante y urgente: ¿Puede una persona civilizada —por ejemplo, un europeo— tener fe? Puesto que la fe no solo consiste en la noción algo vaga acerca de un ser supremo, sino en la divinidad de Cristo, y eso quiere decir dos cosas bien diferenciadas entre sí, aunque a veces se confundan en Dostoyevski: *a*) la legitimidad de la moralidad depende de la revelación. Si una parte es destruida, el conjunto de la cristiandad y de la moralidad cristiana se derrumbará. Si creer es imposible, entonces exigir la destrucción total no es para nada imperdonable. Más bien al contrario, resulta más humano: un padecimiento prolongado que termina con la muerte frente a un sufrimiento y una muerte rápidas. Desde ese punto de vista [afirma]: la humanidad no puede sobrevivir sin fe. *b*) El mundo se hizo carne en Cristo, en la encarnación. La posibilidad de lo divino en la tierra depende de ese acontecimiento. Según Dostoyevski, ese es el único medio de salvarse de la desesperación. El representante del auténtico descreimiento es Stavrogin, el héroe: que «ni siente ni conoce lo que es el bien y el mal». Y esa indiferencia es precisamente la que le lleva a la ruina: «la vida le aburría hasta dejarlo estupefacto». Y al mismo tiempo, un sentimiento de libertad absoluta: la moralidad entendida como el código de un maestro, el maestro es Dios, y el ejemplo es Cristo. El hombre pertenece a alguien (y no a algo) que no solo es transcendente sino que además lo supera.

En este libro, más que en ningún otro, se trata de forma explícita esta cuestión; es decir, el intento de mostrar las desastrosas consecuencias de la pérdida de la fe. Es una argumentación negativa, pero como se trata de una novela [en realidad] no es una argumentación. Tiene una fuerza muy considerable gracias a la verdad que encierran sus personajes. Si lo formulamos en forma de argumentación quedaría así: si el Dios al que el hombre debe obediencia desaparece, el hombre sigue existiendo, dispuesto para ser un criado, solo que en vez de servir a Dios ahora es siervo de sus ideas; ya no es una propiedad de Dios, sino que ahora está poseído por las ideas, y estas actúan como si fuesen demonios. Las ideas no son algo que se posea, [sino que] son las ideas las que poseen. Stefan Trofimovitch tiene la cabeza entera llena de ideas nobles y elevadas, y no solo tiene un hijo con ideas criminales; él mismo, en su inconsciencia total, está al borde de la delincuencia: en los engaños y la falta de atención que presta al hijo, o cuando vende a Fedka, el delincuente, para pagar una deuda de juego. No es una cuestión de maldad, sus ideas han hecho que cualquier rasgo de amabilidad desaparezca. En vez de ser un sirviente de un amo legítimo, el hombre se convierte en un lacayo de sus ideas, en un

lacayo del pensamiento. (Shatov en dos ocasiones: pp. 170 y 646. Ha sido siempre un dominio irrefrenado de fantasmas y nada más). E incluso la más noble de esas ideas, la idea de libertad absoluta deberá medirse con el suicidio (Kirillov), por lo que Verhovenski —quien por cierto no sirve a ninguna idea—, le dice a Kirillov: «No es usted el que se ha adueñado de la idea sino la idea la que se ha adueñado de usted» (624).

Esa extraña posesión tiene lugar porque las ideas no son algo que pensemos meramente con el cerebro, sino que son «sentidas», y «puestas en práctica».

De esas ideas que se apoderan de los hombres, la más potente y fascinante es la de la destrucción total, porque es una idea que surge directamente del vacío: es la *inversión* más poderosa que hay de la Creación. Y como el vacío no solo supone creer en Dios, sino también en la encarnación —el mundo que se hace carne— esta idea, a su vez, encuentra la encarnación en los vivos. *Diario*: «La idea de la que es presa lo domina por completo, pero más que regir su pensamiento, lo que hace es usarlo para su asimilación. Una vez *encarnado*, la idea exige su inmediata transformación en acción». Porque «cambiar las convicciones supone transformar de inmediato la vida entera»[3]. Este fenómeno por el que una idea se personifica y se pone en práctica de la forma más seria posible es, según Dostoyevski, lo que distingue a los ideólogos rusos de sus congéneres occidentales. Como tienen una fe plena, al perderla se vuelven mucho más peligrosos. Por otro lado, esta encarnación de las ideas conlleva que la persona que las encarna pueda convertirse en un *ídolo*: como Stavrogin para Verhovenski: «Sin usted soy solo una mosca, una idea embotellada, un Colón sin América» (475). El ídolo: en vez de que Dios se vuelva hombre, es el hombre el que se vuelve Dios. «Una magnífica y despótica voluntad, encarnada en un ídolo» (592). Verhovenski no se engaña a sí mismo dejándose guiar, como los demás, por una idea: él no cree en el progreso ni en nada parecido. De la misma forma que a Stavrogin no lo guía una idea porque «nunca puede perder la razón» (a propósito de Kirillov), él tampoco «podía interesarse por una idea hasta tal extremo». Precisamente por esa razón es por lo que puede convertirse en un ídolo para Verhovenski. El verdadero contrario al bien no es el mal o el crimen, no es Fedka sino Stavrogin, [sino] la simple indiferencia. El nuevo Dios sería así la absoluta indiferencia.

La fuerza [de esta novela reside] no en sus argumentos sino en la presentación de los distintos personajes y tramas, pero el [argumento] más

3. Arendt cita E. Wasiolek (ed.), *The Notebooks for «The Possessed»*, cit.

convincente [provendría de] la idea de la incontestable grandeza del contenido de las creencias frente a la superficialidad de las ideas modernas. Si los hombres se convierten en aquello en lo que creen, ¿no sería mejor para ellos seguir aferrados a la idea de Cristo pese a que no sea esta una idea verdadera? Shatov le dice a Stavrogin, quien había albergado este pensamiento —¡un pensamiento propio de un no creyente!—: «Pero ¿no me decía usted que si le demostrasen matemáticamente que la verdad está fuera de Cristo, preferiría usted quedarse con Cristo a quedarse con la verdad?» (291) (Es curioso que Dostoyevski nunca se preguntase por cómo vivía la gente antes de que apareciese Cristo, o en los países donde este no estaba presente. Da la impresión de que él cree que cada pueblo tiene sus propios dioses y ha de seguir unido a ellos; perder el propio pueblo —como les sucede a los emigrantes— implica perder los propios dioses. Este [es] desde luego un pensamiento completamente ateo).

4. Hemos dejado fuera de [este] recuento una historia completamente diferente, una especie de no-argumento, y a su héroe: Stavrogin y Kirillov. Se puede hacer la pregunta: ¿qué sucede cuando el ateísmo se apodera de una naturaleza noble? Y el resultado en el plano de la acción es el *acto gratuito* —una acción que no tiene ninguna motivación en absoluto: el episodio en el que un personaje es arrastrado de la nariz, el matrimonio con Marya—, «lo vergonzoso y absurdo de ese casamiento llegaron a la genialidad» (297). (El fuego y los asesinatos son también denominadas «acciones sin sentido», pero tienen un propósito: poner a Stavogrin en una situación comprometida). Por último, está el suicidio de Kirillov: «Yo soy el único que lo hace sin motivo alguno, por pura voluntad» (687).

Estos son los hombres que quieren ser dioses: el pecado de la soberbia o del orgullo. (San Agustín: no servir a Dios pero sí querer imitarle). La obstinación, un deseo que no responde a ninguna motivación aparte de a su propio cumplimiento, a su propia afirmación. Solo ahí reside la libertad, puesto que cualquier otro acto está motivado por algo y, por lo tanto, influido por algo que proviene del exterior.

En conexión con el ateísmo: «Entender que Dios no existe y no enteder con ello que te has convertido en Dios es un absurdo» (689), por la sencilla razón de que tenemos ese concepto de «dios», y que ese concepto es inherente a la vida: «Todo lo que el hombre ha hecho es inventar a Dios para vivir y no tener que matarse» (688). La libertad significa liberarse de ese amo inventado; una vez quede eso claro «eres un rey y [...] vivirás en plena gloria» (689). Solo hay una complicación: incluso ese ser lleno de gloria ha de morir, y desde luego su muerte no es debida a su tozudez. Si logra ser capaz de desear tan solo una vez su propia muerte,

entonces habrá alcanzado la libertad. Kirillov se suicida como un salvador de la humanidad: no deja de ser «solo un dios en contra de mi voluntad» y de sentirse infeliz porque está «obligado a imponer [su] voluntad». Una vez haya impuesto su propio deseo, la «naturaleza física del hombre cambiará» y ya no volverá a necesitar ningún dios. Pero no se puede decir que se mate por ningún motivo específico, solo por imponer su pura voluntad. La libertad absoluta es la destrucción absoluta porque uno está obligado a destruir todo aquello que pueda afectarle o atarle. El bien supremo que nos ata es la propia vida. De ahí que para ser libre sea necesario destruirse uno mismo.

Este acto gratuito está perfectamente conectado con la indiferencia de Stavrogin: si contemplamos la libertad como la capacidad de elegir entre dos alternativas, como, por ejemplo, el bien y el mal, no se puede estar nunca seguro de ser libre: la alternativa por la que uno se decide ejerce una fuerza de atracción sobre la voluntad que hace que esta deje de ser libre. De aquí: [solo] se puede expresar la libertad a través de la absoluta indiferencia, tal y como hace Stavrogin, y suicidarse a causa del aburrimiento y del orgullo. El aburrimiento: los intereses son ataduras, nos convierten en sus criados. O negando la vida misma como la última y más profunda fuerza de motivación. El problema es que para cuando se es libre, se ha dejado de ser; de ahí que quizá sea el acto más noble pero es también una demostración de que el hombre ha perdido la razón. La segunda complicación reside en la pluralidad de los hombres: si cada hombre reconoce que es dios, entonces la idea solo puede desembocar en el absurdo. Decir que todos los hombres son dioses o decir que ninguno es Dios acaba siendo lo mismo. ¿Cómo van esos dioses a deber obediencia a aquellos que son igual que ellos? ¿Y cómo va a alcanzarse la soberanía absoluta? Stavrogin es consciente de lo absurdo que resulta todo esto y sabe que la única alternativa es la indiferencia. El, al contrario que Kirillov, no quiere convertirse en dios. Stavrogin admira a Kirillov y no pretende suicidarse porque eso no resuelve lo que hay de absurdo en el concepto de libertad: no es más que un grandioso gesto, y su grandeza [consiste en] la superación del miedo, pero Stavrogin no conoce el miedo, se quita la vida sin más: se ahorca, sin dejar ninguna nota, ni testamento, ni confesión de fe. Admite que ha sido derrotado.

5. Dostoyevski nos deja en ese punto y no seré yo la que trate de dar soluciones a los problemas que se plantean. (Deberíamos hacerle a la voluntad la siguiente pregunta: ¿la libertad es propiedad de la voluntad?) O en vez de eso: No hay que pasar por alto la excepcional forma de diálogo que se da en estas novelas: es como si un alma desnuda hablase con otra

alma desnuda. Una intimidad que se acerca a la telepatía; por ejemplo, en la abolición de cualquier distancia: si alguien dice algo, la respuesta es «ya lo sabía»; si alguien llega de improviso siempre habrá alguien que esperaba que eso sucediese. [Todo esto es] lo contrario de la novela francesa y también de la inglesa (donde hasta el lenguaje ha perdido el «usted»). Luego está el grado de intensidad, de pura pasión que hay en esa intimidad. Comparada con la intensidad de esta intimidad, la sociedad occidental y civilizada es hipócrita y está llena de mentiras; aquí todas las apariencias conducen de inmediato al interior del alma. La apariencia no es nunca una fachada.

Lo más importante sin embargo es esto: el mundo, como un dato objetivo, está de alguna forma ausente. No hay descripciones, no es algo sobre lo que se dialogue; de ahí que esté ausente la multitud de perspectivas desde las que poder ver (Balzac). El tema no es el mundo sino alguna preocupación fundamental.

A esta intimidad solo se puede llegar desde el interior del propio pueblo, puesto que se desarrolla en una forma de conocimiento que solo se suele encontrar en las relaciones familiares muy cercanas. De ahí que Dostoyevski insista tanto en que cuando alguien pierde a su pueblo, está perdido, y que cuando se marcha, pierde a su Dios. La separación del pueblo significa la separación del mundo entero, la pérdida de la distinción entre el bien y el mal, junto con el «aburrimiento y la propensión a la ociosidad» (65).

13

EN RECUERDO DE WYSTAN H. AUDEN*

Conocí a Auden cuando ni él ni yo éramos jóvenes, a una edad a la que ya no es posible lograr la sencilla y cómplice intimidad de las amistades que se forjan en la juventud, puesto que ya no resta por delante ni el tiempo ni la esperanza suficiente de vida que se podrá compartir con la otra persona. Así que fuimos buenos amigos, pero nunca llegamos a ser amigos íntimos. Es más, él mantenía una reserva que ahuyentaba cualquier atisbo de familiaridad, pese a que yo nunca tratase tampoco de alcanzarla. Preferí respetar esa reserva como parte del necesario hermetismo del gran poeta, alguien que debía de haber aprendido mucho tiempo atrás a no hablar en prosa o de cualquier manera acerca de asuntos que sabía expresar de forma mucho más satisfactoria a través de la concentrada condensación de la poesía. Quizá la reticencia sea la deformación profesional de los poetas, y esto parece más probable todavía en el caso de Auden, ya que buena parte de su obra fue enormemente sencilla y provino de la palabra hablada, de las expresiones del lenguaje cotidiano: como en «Posa la cabeza dormida amor mío; compasiva en mi brazo desleal»[1]. Es muy poco habitual encontrar una per-

* Originalmente publicado en *The New Yorker* 50 (20 de enero de 1975, pp. 39-40, 45-46), con el título completo: «En recuerdo de Wystan H. Auden, que murió la noche del 28 de septiembre de 1973». Una versión un poco anterior fue publicada en St. Spender (ed.), *W. H. Auden: A Tribute*, Weidenfeldt & Nicolson, Londres, 1975, pp. 181-187.

Se trata del obituario que Arendt escribió para la reunión conmemorativa de la Academia Estadounidense de Artes y Ciencias celebrada el 14 de noviembre de 1975.

1. «Canción de cuna», en W. H. Auden, *Canción de cuna y otros poemas*, trad. de E. Iriarte, Lumen, Barcelona, 2006, p. 119.

fección semejante; solo en algunos de los mejores poemas de Goethe, y seguramente en la mayor parte de la obra de Pushkin: el distintivo de todos ellos es que son intraducibles. En el momento en que este tipo de poemas son arrancados de su morada original, una nube de banalidad los cubre hasta hacerlos desaparecer. Toda la importancia recae en los «gestos fluidos», en «hacer que los hechos se eleven de lo prosaico a lo poético»: algo sobre lo que incidió especialmente el crítico Clive James en su ensayo sobre Auden en *Commentary*, publicado en diciembre de 1973. Cuando se logra esa fluidez, nos convencemos como por arte de magia de que en el lenguaje cotidiano está latente la poesía y, siguiendo la enseñanza de los poetas, nuestros oídos se abren a los misterios verdaderos del lenguaje. La propia intraducibilidad de uno de los poemas de Auden fue lo que hace muchos años me convenció de su grandeza. Tres traductores alemanes habían probado fortuna y destrozado sin piedad una de mis composiciones favoritas: «Si pudiera decírtelo» («If I Could Tell You», *Collected Shorter Poems 1927-1957)*, que surge de forma natural a partir de dos giros coloquiales: «el tiempo lo dirá» y «yo ya te lo dije»:

Time will say nothing but I told you so
Time only knows the price you have to pay
If I could tell you I would let you know

If we should weep when clowns put on their show,
If we should stumble when musicians play,
Time will say nothing but I told you so...

The winds must come from somewhere when they blow,
There must be reasons why the leaves decay;
Time will say nothing but I told you so...

Suppose the lions all get up and go,
And all the brooks and soldiers run away;
Will Time say nothing but I told you so?
If I could tell you I would let you know.

El Tiempo dirá tan solo: «ya te lo dije».
Solo el tiempo conoce el precio que hemos de pagar;
Si yo pudiera decírtelo, te lo haría saber.

Si debiéramos sollozar cuando los payasos hacen su número,
Si debiéramos tropezar cuando tocan los músicos,
El Tiempo dirá tan solo: «ya te lo dije»...

Los vientos deben venir de alguna parte cuando soplan,
Debe haber razones por las que las hojas se pudren;
El Tiempo dirá tan solo: «ya te lo dije»...

Supongamos que los leones se levantaran todos y se fueran,
Y que todos los arroyos y los soldados huyeran;
¿Dirá el tiempo algo que no sea ya te lo dije?
Si pudiera decírtelo, te lo haría saber[2].

Conocí a Auden en el otoño de 1958, aunque lo había visto una vez anteriormente en una fiesta celebrada por una editorial a finales de los años cuarenta. Pese a que en aquella ocasión no intercambiamos ni una sola palabra, tenía un recuerdo muy claro de él: un caballero típicamente inglés, bien vestido, con buen porte y un aire agradable y tranquilo. Cuando lo vi diez años después, no lo reconocí: su cara estaba marcada por esas profundas y famosas arrugas, como si la vida misma le hubiese trazado un paisaje en el rostro para poner de manifiesto «las furias invisibles del corazón». En el momento en que empezaba a hablar, daba la impresión de que todas estas apariencias eran totalmente engañosas. En numerosas ocasiones, cuando todo parecía indicar que no podía más, cuando en el pisucho en el que vivía hacía tanto frío que ni las cañerías funcionaban y tenía que usar el lavabo de la tienda de licores que había al lado, cuando su traje (no había forma de convencerle de que un hombre necesitaba dos trajes, para poder así llevar uno a la tintorería, o dos pares de zapatos para tener unos de repuesto mientras arreglaba los otros: ese fue un tema sobre el que tuvimos interminables discusiones a lo largo de los años) estaba cubierto de manchas o tan desgastado que los pantalones se le partían en dos de repente; o sea, cada vez que el desastre se hacía visible de forma evidente, Auden comenzaba a medio entonar una versión totalmente personal de las cosas por las que deberíamos dar gracias. Como él nunca hablaba a la ligera ni decía ninguna tontería —y como yo no olvidaba nunca, ni un instante, que aquella era la voz de un gran poeta— pasaron años antes de darme cuenta de que en su caso las apariencias no engañaban, y de que era un inmenso error atribuir aquella forma de vida a las inofensivas excentricidades del típico caballero inglés.

Finalmente, fui capaz de ver su miseria, y de algún modo entendí la imperiosa necesidad que sentía por ocultarla debajo de aquella letanía de darle las gracias a la vida; pese a eso, me costaba mucho entender el

2. W. H. Auden, *Poemas escogidos*, trad. de A. Resines, Visor, Madrid, 1981.

porqué de tanta desgracia y de la incapacidad de hacer algo con respecto a las absurdas circunstancias que volvían tan insoportable la vida diaria. Desde luego no podía tratarse de la falta de reconocimiento. Gozaba de una fama considerable, y en cualquier caso, la ambición no podía afectarle excesivamente, puesto que era el autor menos vanidoso de los que he conocido, inmune por completo a las innumerables vulnerabilidades que produce la vanidad. No quiere esto decir que fuese humilde; en su caso era la confianza en sí mismo la que le protegía de los halagos, una confianza previa al reconocimiento de su obra y a la fama, y previa también al éxito. (Geoffrey Grigson[3] da testimonio en el *Times Literary Supplement* del siguiente diálogo entre el joven Auden y su tutor en Oxford: «Tutor: '¿Y qué va a hacer usted, Auden, cuando termine la universidad?'. Auden: 'Voy a ser poeta'. Tutor: 'Muy bien, en ese caso le sería de mucha utilidad estudiar la lengua inglesa'. Auden: 'Creo que no me entiende, yo voy a ser un gran poeta'»). Esa confianza nunca le abandonó, ya que no fue algo que adquiriese por medio de compararse con los demás, o por el hecho de quedar primero en ninguna competición; estaba relacionada de forma natural con su inmensa habilidad para trabajar con el lenguaje y hacer todo aquello que desease en muy breve espacio de tiempo. (Cuando sus amigos le pedían que compusiese un poema de cumpleaños para la tarde del día siguiente, podían estar seguros de que lo tendría listo: algo así solo es posible cuando alguien está absolutamente seguro de sí mismo). Pero ni siquiera esto se le subió a la cabeza, porque no buscaba, y quizá ni tan siquiera aspiraba, a la perfección final. Una y otra vez volvía sobre sus poemas siguiendo la idea de Valéry de que un poema nunca se termina, solo se abandona. Dicho de otro modo, Auden gozaba de un don poco habitual: el de la confianza que no precisa de la admiración o de la buena opinión de los demás, y que puede plantar cara a la autocrítica y al autoanálisis sin caer en las garras de la inseguridad. Esta confianza en sí mismo nada tenía que ver con la arrogancia, pese a que pudiera en ocasiones ser tomada como tal. Auden no era nunca arrogante, excepto cuando alguna vulgaridad lo provocaba; en esos casos, solía protegerse con la tosquedad típica de la vida intelectual inglesa.

Su amigo Stephen Spender[4], que tan bien lo conoció, ha hecho hincapié en que «en medio de todo el desarrollo de su poesía... su tema

3. Geoffrey Grigson (1905-1985) fue un poeta, escritor, crítico y naturalista británico.

4. Stephen Spender (1909-1995) fue un poeta y ensayista cuya obra se centró en la injusticia social y la lucha de clases.

principal siempre fue el amor» (¿acaso no fue Auden el que modificó el *Cogito ergo sum* de Descartes al describir al hombre como la «criatura despistada» que dijo «soy amado luego existo»?). Al final del discurso en recuerdo de su difunto amigo en la catedral de Oxford, Spender recordó cómo en cierta ocasión le había preguntado por un recital que había dado en Estados Unidos: «Se le iluminó la cara, una enorme sonrisa se dibujó en su arrugado rostro; contestó: 'Me querían'». No es que lo admirasen, le querían: en eso reside la clave de su tremenda desdicha y de la extraordinaria grandeza e intensidad de su poesía. Ahora, con la triste sabiduría que confieren los recuerdos, lo veo como a un experto en las infinitas variedades del amor no correspondido, entre las que a bien seguro tuvo un lugar destacado la exasperante presencia de una admiración que ocupaba el sitio reservado para el amor[5]. Y ninguna razón ni ninguna fe fueron capaces de hacerle superar esa cierta *tristesse* animal que latía siempre por debajo del resto de las emociones y que debía de estar allí desde el principio.

The desires of the heart are as crooked as corkscrews,
Not to be born is the best for man;
The second-best is a formal order,
The dance's pattern; dance while you can.

Los deseos del corazón son retorcidos cual sacacorchos,
No nacer es el mejor sino del hombre;
El segundo mejor es una orden formal.
Las pautas del baile, baila mientras puedas[6].

Esto escribió en «El eco de la muerte» [«Death's Echo»], poema incluido en *Collected Shorter Poems*. Cuando lo conocí, ya hacía tiempo que no mencionaba nunca el mejor, y había optado firmemente por

5. Hannah Arendt fue amiga personal de Wystan Auden. El día 30 de septiembre de 1973, un día después de la muerte de Auden, Arendt escribe a Mary McCarthy: «No puedo dejar de pensar en Wystan, naturalmente, en su vida mísera, y en que me negué a hacerme cargo de él cuando vino a pedirme amparo. Homero decía que los dioses hilan la ruina de los hombres para que exista el canto y el recuerdo. [...] Bueno, él fue a la vez cantor y fábula. Pero Dios sabe que el precio es alto y nadie en su sano juicio, a sabiendas, querría pagarlo. Pero lo peor, acaso, al menos para mí, fue esta tentativa desesperada de los últimos años de pretender que había tenido 'suerte'» (*Entre amigas. Correspondencia entre Hannah Arendt y Mary McCarthy*, trad. de A. M.ª Becciu, Lumen, Barcelona, 1999, p. 512).

6. «La muerte de Eco», en *Canción de cuna y otros poemas*, cit., 2006, p. 117.

el segundo mejor, la «orden formal», y el resultado era lo que Chester Kallman[7] tan acertadamente llamaba «el muchacho más despeinado de todos los amantes de la disciplina». Creo que fue esa tristeza y ese «baila mientras puedas» la razón por la que Auden se sintió tan familiarmente atraído por el famoso Berlín de los años veinte, donde el *carpe diem* se practicaba de forma variada e incesante. En cierta ocasión calificó de «enfermedad» su temprana «adicción a los usos alemanes»[8], pero lo que jugó un papel más destacado, y de lo que fue mucho más difícil desprenderse, fue de la evidente influencia de Bertolt Brecht, con quien en mi opinión tuvo más en común de lo que estuvo nunca dispuesto a admitir. (A finales de los años cincuenta, tradujo junto a Chester Kellman la *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*, de Brecht: una traducción que nunca llegó a ver la luz, seguramente debido a problemas de derechos. A día de hoy, no conozco ninguna otra versión tan acertada de Brecht al inglés). En términos estrictamente literarios, resulta sencillo encontrar la influencia del poeta alemán en las baladas de Auden: en una de las últimas, por ejemplo, en la maravillosa «Balada de Barnaby», el cuento del acróbata que, al hacerse viejo y beato, daba volteretas «en honor de la madre de Dios»; o en la temprana «pequeña historia / Acerca de la señorita Edith Gee / Vivía en Clevendon Terrace / En el número 83». Esta influencia fue posible gracias a que los dos pertenecieron a la generación posterior a la Primera Guerra Mundial; una generación caracterizada por una curiosa mezcla entre la desesperación y la alegría de vivir, por un desprecio por los códigos de conducta convencionales, y por una tendencia a «vivir desenfadadamente» que en Inglaterra, según mis sospechas, se expresó a través de la máscara del snob, mientras que en Alemania lo hizo a partir de un pretendido y generalizado aire de perversidad, algo al estilo de *La ópera de cuatro cuartos* de Brecht. (En Berlín, donde se hacían bromas de cualquier cosa, también se bromeaba con esta moda de la hipocresía al revés, y se decía: «Er geht böse über den Kurfürstendamm» [Cruza enojado el Kurfürstendamm], o sea: «esa es seguramente toda la maldad de la que es capaz». Me temo que a partir de 1933 nadie siguió haciendo bromas acerca de la perversidad).

7. Chester Kallman (1921-1975), poeta, libretista y traductor norteamericano que durante un tiempo fue amante de Auden; siguió siendo su amigo y colaborador durante toda la vida.

8. En «Introduction» a *Collected Shorter Poems*, Faber, Londres, 1966. La traducción del prefacio por J. Doce puede verse en *Los señores del límite. Selección de poemas y ensayos (1927-1973)*, Galaxia-Gutenberg Círculo de Lectores, Barcelona, 2007, p. 480.

En el caso de Auden, al igual que en el de Brecht, esta hipocresía al revés le servía para ocultar una tendencia irresistible por ser bueno y hacer el bien: algo que a los dos les daba vergüenza admitir, y no digamos proclamar. Esto, que entra en el terreno de lo plausible en Auden, quien a fin de cuentas terminó convirtiéndose al cristianismo, puede resultar aún más sorprendente en el caso de Brecht; si bien, en mi opinión, una lectura atenta de su poesía y su teatro no deja lugar a dudas. No solo en las obras *El alma buena de Sezuan* y *Santa Juana de los mataderos*, sino quizá más claramente en estos versos insertos en medio del cinismo desplegado en *La ópera de cuatro cuartos*:

Ein guter Mensch sein! Ja, wer wars nicht gern?
Sein Gut den Armen geben, warum nicht?
Wenn alle gut sind, ist sein Reich nicht fern.
Wer säße nicht sehr gern in seinem Licht?

¡Ser un hombre bueno! ¿Quién no lo quisiera?
Dar todo a los pobres, ¿por qué no?
Si todos son buenos, su reino está ahí fuera.
Su luz divina nunca molestó[9].

Lo que condujo a estos poetas profundamente apolíticos a participar en un ámbito político tan caótico como el del siglo XX fue lo que Robespierre llamaba el *zèle compatissant*, la pasión por la compasión, el potente impulso por los *malheureux*, algo bien distinto de cualquier necesidad de actuar por la felicidad pública o de cualquier deseo de cambiar el mundo.

Auden, que era más sabio que Brecht, aunque no más inteligente, supo desde el principio que «la poesía no hace que ocurra nada»[10]. Desde su punto de vista, era un absurdo que los poetas reclamasen tener los privilegios especiales o la indulgencia que tan alegremente les concedemos movidos por la gratitud. La cosa más admirable que Auden tenía era su absoluta sensatez y su firme creencia en la sensatez: a sus ojos, todas las formas de locura eran una falta de disciplina: «Anda, no seas pillín», tal y como él solía decir. Lo principal era no tener ninguna ilusión ni aceptar ninguna idea —ningún sistema teórico— que no permitiese ver la realidad. Él se retractó de sus tempranas convicciones izquierdistas porque los acontecimientos (los juicios de Moscú, el pacto entre Hitler y Stalin,

9. *La ópera de cuatro cuartos. Teatro Completo 3*, trad. de M. Sáenz, Alianza, Madrid, 1989, p. 44.
10. «En memoria de W. B. Yeats», en *Canción de cuna y otros poemas*, cit., p. 163.

y las experiencias vividas durante la Guerra Civil española) demostraron que eran «deshonestas», «vergonzantes», tal y como expresó en el prólogo a los *Collected Shorter Poems*, al contar cómo había desechado algunos de los poemas que había escrito:

> La Historia a los vencidos
> podrá ofrecer su pena, pero no ayuda ni perdón.

Decir esto, anotaba, era «equiparar bondad y éxito». Auden declaró enérgicamente que nunca había creído en «esta doctrina perversa», una afirmación que me cuesta aceptar, no solo porque los versos sean demasiado buenos, demasiado precisos para haber sido compuestos por la simple razón de que todo «sonaba retóricamente eficaz», sino porque esa era la doctrina en la que todo el mundo creía durante los años veinte y treinta[11]. Después llegó el tiempo cuando

> *In the nightmare of the dark*
> *All the dogs of Europe bark...*
>
> *Intellectual disgrace*
> *Stares from every human face;*
>
> En la pesadilla de la oscuridad
> Ladran todos los perros de Europa...
>
> La ignominia intelectual
> Escudriña desde todo rostro humano[12];

un tiempo donde parecía que siempre podía suceder algo peor y en el que el triunfo del mal era perfectamente posible. El pacto entre Hitler y Stalin fue el momento decisivo para la izquierda; había que abandonar todas las convicciones que pretendiesen que la historia era el juez último de los asuntos del hombre.

En los años cuarenta, muchos se volvieron en contra de sus antiguas creencias, pero solo unos pocos entendieron qué era lo que había fallado en ellas. Sin renunciar en ningún momento a la fe en la historia y en el éxito, muchos sencillamente cambiaron de tren: el del socialismo y el comunismo había fallado, así que se subieron al del capitalismo, o al freudianismo, o a algún marxismo más refinado, o a alguna sofisticada mezcla de los tres. Auden, en vez de eso, se volvió cristiano; es decir, abandonó por

11. «Introduction» a *Collected Shorter Poems*; en *Los señores del límite...*, cit., p. 480.
12. «En memoria de W. B. Yeats», en *Canción de cuna y otros poemas*, cit., p. 165.

completo el tren de la historia. No sé hasta qué punto tiene razón Stephen Spender al afirmar que «rezar encajaba perfectamente con su necesidad más profunda» —sospecho que su necesidad más profunda era escribir versos— pero tengo la convicción de que su sensatez, el enorme criterio que iluminaba todos sus textos en prosa (los ensayos y las reseñas de libros), se la debía en buena medida al escudo protector de la ortodoxia. Al igual que le sucedía a Chesterton, la coherencia cargada de sentido y consagrada por la tradición, que la razón era incapaz de rebatir o afirmar, le concedía un refugio plenamente satisfactorio en el plano intelectual y bastante cómodo en el emocional, donde podía guarecerse de las arremetidas de lo que él llamaba «las tonterías»: es decir, las innumerables insensateces de la época.

Al releer en orden cronológico los poemas de Auden y recordar los que fueron sus últimos años —cuando la infelicidad y la miseria, pese a no afectar al don divino ni a la bendita facilidad del talento, se habían ido volviendo cada vez más insoportables—, estoy más convencida de que se vio «herido y abocado a la poesía», incluso más aún que Yeats («La furiosa Irlanda te hirió abocándote a la poesía»), y de que pese a lo propenso que era a la compasión, no fueron las circunstancias públicas y políticas las que lo abocaron a la poesía. La extraordinaria habilidad y el amor que sentía por las palabras lo hicieron poeta, pero lo que lo convirtió en uno de los más grandes fue la dócil disposición con la que cedió a la «maldición» de la vulnerabilidad ante el «fracaso humano» en todas las facetas de la existencia: vulnerabilidad ante lo retorcido de los deseos, ante las infidelidades del corazón, ante las injusticias del mundo[13].

Follow, poet, follow right
To the bottom of the night,
With your unconstraining voice
Still persuade us to rejoice;

With the farming of a verse
Make a vineyard of the curse,
Sing of human unsuccess
In a rapture of distress;

In the deserts of the heart
Let the healing fountain start,
In the prison of his days
Teach the free man how to praise.

13. *Ibid.*, p. 163.

Sigue poeta, sigue derecho
al fondo de la noche,
con tu voz sin ataduras
ahórmanos aún a la dicha;

con el cultivo de un verso
haz de la maldición una viña,
canta sobre el fracaso humano
en un rapto de aflicción;

en los desiertos del corazón
deja que brote la fuente reparadora,
en la prisión de sus días
enseña al hombre libre a alabar[14].

La alabanza es la clave de estos versos, no la del «mejor de los mundos posibles» —como si fuese responsabilidad del poeta (o del filósofo) justificar la creación divina—, sino una alabanza que se arroja a sí misma contra todo lo que resulta insatisfactorio en la condición humana y que succiona su propia fuerza de la herida, convencida, al igual que lo estaban los rapsodas de la antigua Grecia, de que los dioses tejen los males y las desdichas contra los mortales para que estos puedan contar las historias y cantar las canciones.

I could (which you cannot)
Find reasons fast enough
To face the sky and roar
In anger and despair
At what is going on,
Demanding that it name
Whoever is to blame:
The sky would only wait
Till all my breath was gone
And then reiterate
As if I wasn't there
That singular command
I do not understand,
Bless what there is for being,
Which has to be obeyed, for
What else am I made for,
Agreeing or disagreeing?

14. *Ibid.*, p. 165.

Yo podría (cosa que vosotros no)
no tardar en encontrar razones
para volver la vista al cielo y rugir
de rabia y de desesperación
por todo lo que pasa
y exigirle que nombre
a aquel quien es culpable:
El cielo se quedaría esperando
a que perdiese el aliento
y luego reiteraría
como si yo ya no estuviera
ese peculiar mandato
que yo no entiendo,
bendice todo porque existe,
y que ha de ser obedecido, porque
¿para qué otra cosa estoy hecho,
esté o no de acuerdo?

Y el triunfo de la persona fue que la voz del gran poeta nunca silenció la pequeña pero penetrante voz del puro y poderoso sentido común que tantos pagaron como precio a cambio de los dones divinos. Auden nunca se permitió perder la cabeza: es decir, perder la «aflicción» en el «rapto» que brotaba de su mente.

No metaphor, remember, can express
A real historical unhappiness
Your tears have value if they make us gay
O Happy Grief! *is all sad verse can say.*

Recuerda, ninguna metáfora puede expresar
Una desdicha verdadera
Tus lágrimas solo sirven si nos ponen alegres
¡Ay, dichoso dolor!, nada más saben decir los versos tristes.

Parece, desde luego, poco probable que el joven Auden, al decidir que iba a ser un gran poeta, supiese el precio que habría de pagar, y me parece muy posible que al final de sus días —cuando, pese a que la intensidad de los sentimientos y el don de transformarlos en alabanzas siguiese incólume, la propia fuerza física del corazón que los albergaba empezó poco a poco a desvanecerse— el precio a pagar le pareciese demasiado alto. En todo caso, a nosotros —su público, los que lo leemos o lo escuchamos— solo nos queda rendirle agradecimiento por entregar hasta la última moneda a cambio de la gloria eterna de la lengua ingle-

sa. Puede que sus amigos encuentren algún consuelo en la hermosa broma que preparó desde el más allá, y en la que, por distintas razones, tal y como dijo Spender, «su ser inconsciente, tan sabio él, eligió un buen día para morir». A los mortales no se les suele conceder el don de saber «cuándo se ha de vivir y cuándo se ha de morir», pero es posible, o eso nos gustaría creer, que Wystan lo recibiese como una suprema recompensa que los crueles dioses de la poesía concedieron al más obediente de sus sirvientes.

III

RESPONDER AL TIEMPO

I

ADAM MULLER. ¿RENACIMIENTO?*

Uno de los rasgos distintivos del movimiento del nacionalsocialismo es su tendencia a buscar en el pasado, de manera retroactiva, sus fundamentos ideológicos e incluso sus figuras históricas más representativas. Esa búsqueda ha llegado ahora hasta Adam Müller. El editor, A. Kröner, ha incorporado una nota a su antología de los escritos políticos de Müller —un libro necesario a todas luces— en la que manifiesta que el volumen constituye la base del «nacionalsocialismo». Friedrich Bülow[1], por su parte, participa con una introducción acerca de Müller y el romanticismo en la que confirma la relación entre los románticos políticos y las teorías actuales. El único denominador común al que hace referencia es el predominio en ambos casos del «abandono del yo en pos de valores que van más allá del individuo y que están basados en el sentimiento y en la experiencia vital más directa». La comparación resulta bastante insignificante; sin duda, esta relación da mucho más de sí. En todo caso, tampoco debemos esperar mucho más de un editor que para realzar a su héroe particular acusa a la filosofía de Schelling de ser una «fórmula hueca» y un «esquematismo sin vida». En resumen, cada vez que la introducción intenta ir más allá de la estricta aportación de datos biográficos es del todo inaceptable.

* Originalmente publicado en alemán con el título de «Adam Müller-Renaissance?» en *Kölnische Zeitung* (13-17 de septiembre de 1932). Traducido por Martin Klebes al inglés y publicado en RLC 38-45.

Se trata de la reseña de una selección de escritos de Müller editados por Friedrich Bülow con el título *Vom Geiste der Gemeinschaft*, Kröner, Leipzig, 1931.

1. Friedrich Bülow (1890-1962) fue un político alemán simpatizante del nazismo y autor del panfleto *Der deutsche Ständestaat: nationalsozialistische Gemeinschaftspolitik und Wirtschaftsorganisation*, que adjuntó a su edición de los escritos de Müller.

¿Bajo qué perspectiva debe presentarse entonces la figura de Adam Müller? ¿Como el progenitor del nacionalsocialismo, es decir, como el defensor del Estado de estados (*Ständestaat*), el enemigo del liberalismo, de la industrialización, de la Ilustración; el «romántico», el defensor de la metáfora de lo orgánico, el ideólogo de «tierra y propiedad» (*Grund und Boden*)? ¿Ese fue Adam Müller?

Contestar con un sí o un no a esta pregunta es del todo imposible. Cuando lo calificamos de «defensor del Estado de estados», necesitamos tener claro que Müller escribe, sobre todo y ante todo, en nombre de *la nobleza feudal*. Cuando dicen que ha estado combatiendo *en nombre de la comunidad* contra lo que él ya califica de individualismo «atomizador», no debemos olvidar que el modelo de esa comunidad era la Iglesia católica. Cuando es elogiado como *el profeta de la idea nacional*, no debemos perder de vista que eso no le suponía ningún conflicto con el hecho de convertirse en uno de los líderes de la *restauración austríaca*.

¿Quién fue entonces Adam Müller? Nacido en 1779, hijo de un funcionario berlinés, Müller pertenece a la misma generación de los románticos Arnim y Brentano; esto significa que para él la Revolución francesa ya no es uno «de los grandes acontecimientos del siglo» (Schlegel), y que no ha de perder la fe en la revolución, tal y como le pasó a Schlegel o a Fichte, sino que se encuentra ya inmerso en el clima de desilusión generalizada que reina en Europa y que encuentra su máxima expresión en la teoría política del británico Burke. Al menos en sus años de juventud, Müller es un estudioso declarado y un propagador de las ideas de Burke.

Sin entrar en el terreno personal, Müller es, en cierta manera, un advenedizo. Al igual que otros miembros de su generación se encuentra en una situación paradójica: *la historia* ha sido «descubierta» desde Herder. Si fue descubierta, y ha de ser descubierta, eso significa que es algo distinto de la tradición autoritaria que aún existe. Los que están descubriendo la historia son los burgueses, que son sujetos ahistóricos por dos motivos: porque no tienen antepasados, y porque no pertenecen a las filas de quienes han hecho la historia y cuya historia es la historia propiamente dicha. La emancipación de la burguesía, su conquista llevada a cabo a través de una ruptura con la historia y un nuevo comienzo en un «nuevo año uno» se evapora con la caída de la Revolución francesa. El burgués intenta conectar con aquellos poderes que conformaban la historia, aquellos cuyos derechos están basados en su existencia, y no con los que aspiran a fundamentar esta última en unos derechos supuestamente «naturales». El burgués está lleno de resentimiento hacia el aristócrata; él, que solamente «tiene», se enfrenta contra el que «es». «[El burgués]

no debe preguntarse: '¿Quién eres tú?', sino solamente: '¿Qué tienes tú? ¿Qué puntos de vista, qué conocimientos, qué capacidades, cuántos bienes posees?'»[2].

Durante su época de estudiante en Gotinga, Müller ya se siente atraído por el *conflicto entre ley natural y ley histórica*, un conflicto que personificaban dos de sus profesores y al que dedicará el resto de su vida. En cierto sentido, Müller identifica la ley natural con las tesis de la Revolución francesa: es la ley que cualquiera, en virtud de su condición humana, puede reivindicar: una reivindicación de derechos, no un derecho a reivindicaciones. La falta de base real de esta reclamación puramente moral le parece un crimen contra los hechos, concretamente contra el tipo de derecho que la misma historia ha ido conformando en su propio devenir: el derecho a los privilegios (*Vorrecht*). Con el fin de acuñar un lema para la filosofía de Müller, uno podría recurrir a una variación de la famosa frase hegeliana «todo lo real es racional», y decir que todo lo que es, es legítimo. La fuerza de la historia estriba en su legitimidad. El grupo glorificado por la historia, y en el que la historia se glorifica a sí misma, tiene unos privilegios. La «aleatoriedad», la «buena fortuna» de esos privilegios no puede ser borrada sin más por la adhesión al principio racionalista de la igualdad. La aleatoriedad, que para la Ilustración suponía una amenaza escandalosa a la razón, y que incluso Schlegel consideraba como la «cruda, informe aleatoriedad», es tildada aquí de buena fortuna, lo cual determina la construcción de todo el orden social. Solo aquel que cuenta con esa buena fortuna desde el principio mismo y de forma general (esto es, que reconoce la nobleza como el estado privilegiado de la buena fortuna) es inmune a los particulares «aconteceres afortunados». El hombre «debe hallarse en posición de abordar la buena fortuna así: te dejaré que formes parte de mis trabajos, te permitiré que crees una cierta irregularidad aparente en mis cálculos porque sé que ganarán en validez universal y eterna lo que se arriesgan a perder en precisión momentánea y particular. Reconoceré el honor que merecen las familias a las que has distinguido permitiéndoles ser las primeras y permitiendo que estuviesen presentes en el momento fundacional de un Estado sin favorecer sus empresas de ninguna manera en especial. No exijo a sus actuales representantes ni logros, ni diligencia, ni virtud, ni talento; es más, admito la fortuna de los seres afortunados, al igual que admito los grandes logros de los hombres de talento [...] Hago un pacto con la misma buena fortuna, y podré así capear todos los *casos puntuales de buena fortuna*» (1809).

2. J. W. von Goethe, *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*, trad. de R. M. Tenreiro, Espasa Calpe, Madrid, 1931, t. II, lib. V, cap. III.

Müller era muy consciente de que no hay forma de escapar de la «cruda e informe» realidad, la cual, por medio del azar, se apodera del hombre, y abogaba por fusionarse con la realidad reconociendo un tipo específico de aleatoriedad legitimado históricamente que le permitía mantenerse a salvo de todas las demás formas azarosas.

Para Müller existe todavía una razón más para rechazar por irracional la reivindicación de la igualdad de los derechos del hombre —que considera a los seres humanos solamente como individuos—, y es que esta no tiene en cuenta el hecho de que no todos los seres humanos son individuos. (Lo que es esencial, por tanto, no es que todos son creados como iguales, sino que no todos son individuos). *Solo se convierten en individuos cuando se les concede la ciudadanía.* El noble, sin embargo —y el noble rural en particular— es solo parte de un todo de mayor envergadura, un representante y sustituto actual y aleatorio de un «Estado» que es más permanente que cualquier individuo. La nobleza la forman los «camaradas en virtud del espacio compartido» (*Raumgenossen*) que se diseminan a lo largo del tiempo; ellos son el elemento que garantiza la conexión del presente, el pasado y el futuro, y son por ende los que responden en nombre del conjunto de una nación que es algo más que una simple totalidad simultánea. La burguesía, por el contrario, no dirige ni tierra ni Estado, vive solo en el presente y, en consecuencia, pone en peligro la continuidad de la historia.

Las motivaciones que hay detrás de esta apología de todo lo que permanece —que no es menos sorprendente en Müller que en Hegel— pueden reconocerse más fácilmente en el primero. La teoría de un contrato de la sociedad, planteada fundamentalmente en *El contrato social* de Rousseau, concibe el estado como algo producido por el individuo. Müller fue bien consciente de los peligros revolucionarios que esta teoría implica: el ser humano se atreverá a cambiar cualquier cosa que considere una mera creación humana. Todo aquello de lo que se pueda decir que *es*, en el sentido estricto del término, es eso que ha crecido orgánicamente y no puede ser producido. La invectiva de Müller no está en ningún caso dirigida solamente contra el individualismo —es decir, contra la tesis de que el Estado está basado finalmente en el individuo—, sino sobre todo contra la idea de que el Estado es creado libre y artificialmente por «decreto humano». Lo que le irrita es la pura *noción de artificialidad* que hay dentro de la ley natural, y la contrapone a una concepción totalmente diferente de la naturaleza, concretamente la del crecimiento orgánico: aquello que es un todo en el sentido de un ser vivo. Treitschke percibió con excepcional claridad que Müller empleaba esta concepción de la naturaleza en nombre de las más artificiales interpretaciones:

Müller «construyó para sí mismo el artificio [...] de una jerarquía social natural»[3].

El «todo»: esta noción (que también es el punto de partida del sociólogo vienés Spann, que siguió los pasos del Müller) liga a Müller con el Idealismo alemán. El concepto de organismo —de importancia capital en Schelling, y en particular en su *Naturphilosophie*— se ha incorporado como metáfora en el ámbito de la filosofía política hasta el punto de que para representar el modelo indiscutible de nación se usa la figura del hombre como organismo. Müller no es en esa época el único que propone esta analogía. Steffens y Novalis establecen con asiduidad una relación entre naturaleza y nación. En el caso de Müller, sin embargo, la analogía asume un significado ideológico con un objetivo concreto: el de reivindicar una legitimidad metafísica para la estratificación y organización de los Estados en jerarquías sociales.

Esta teoría de la nación tiene muy poco que ver con el nacionalismo de hoy. Las tesis de Müller solo pueden ser entendidas como contrateorías —si bien, extremadamente detalladas— que se oponen a las tendencias absolutistas de Karl August von Hardenberg[4], al liberalismo mecanicista y a Adam Smith, a quien Müller adoraba y criticaba efusivamente a la vez. En determinados casos, Müller manifestó su rigurosa oposición hacia cualquier tipo de movimiento orgánico y automotivado de las naciones. Su visión de las guerras de liberación como causa popular era extremadamente escéptica, a pesar del papel que él mismo jugó en la organización de la revuelta tirolesa. Tras la batalla de la Bella Alianza[5] adoptó la absurda opinión —que tenía su origen en los legitimistas británicos —según la cual se debía simplemente obviar la existencia de Napoleón. Bajo esta premisa, Luis XVIII había sido, supuestamente, el rey de Francia durante los últimos veinticuatro años, ya que, «de otra manera, el ridículo derecho de la gente a tener algún tipo de voluntad propia» tendría que ser reconocido.

Además, según Adam Müller, la *unidad orgánica de la nación no es en ningún caso puramente política o mundana.* La autoridad de la Iglesia es la que, en última instancia, le proporciona la legitimidad. Su doctrina, en la medida en que es conocida en la segunda mitad del siglo pasado, se con-

3. Heinrich von Treitschke (1834-1896), historiador y politólogo alemán de inclinación nacionalista que vivió en época del Imperio alemán y cuyas opiniones antibritánicas y antisemitas fueron influyentes entre la clase educada del momento.

4. Karl August von Hardenberg (1750-1822) fue el secretario de Estado de Prusia.

5. Denominación con que los prusianos se referían a la batalla de Waterloo.

sidera como plenamente papista (ultramontana), y por tanto no *völkisch*. Erich Przywara[6], que contribuyó con una introducción a una antología de Müller editada en 1924, se hallaba aún en posición de afirmar que «la filosofía política y cristiana de Adam Müller puede no haberse constituido como la solución definitiva» pero tenía de todas maneras «la misión de iluminar a sus contemporáneos —ebrios de visiones de nacionalismo retropagano— con el hecho de que la redención de Cristo todavía presentaba un modelo viable para toda vida humana». Sobre este aspecto del pensamiento de Müller casi no se hace hincapié en el redescubrimiento actual, e igualmente desatendidos están su papel como filósofo —que apenas encaja con el modelo de «experimentado» nacionalsocialista— y su carrera y actividades políticas, que acaban poniendo en ridículo todas y cada una de sus propias teorías.

Al igual que Hobbes, Rousseau, Hegel y Marx, Müller empezó siendo un filósofo de carácter político con un ensayo sobre «la diferencia» en el que sigue a los primeros Kant y Schelling, y presenta *la polaridad como principio fundacional del mundo*. Este ensayo sobre la dualidad de todo ser, que cuenta con varias partes que serán enormemente influyentes, le servirá posteriormente como legitimación personal y, de alguna manera, como supuesta carta de disculpa por todas sus ambigüedades de carácter. Como otros harán después en su nombre, Müller explica su infame oferta a Hardenberg en 1809 para «escribir un diario que fuese gubernamental y opositor al mismo tiempo» —oferta que Hardenberg comprensiblemente rechazó— como una mera verificación de su sistemática filosófica. Esta justificación parece aún más improbable si tenemos en cuenta que la vida de Müller estaba en constante contradicción con su doctrina.

Por dar solo un ejemplo: Müller reprende la concepción liberal del Estado por concebir este como una casa de la que uno puede mudarse por gusto. Estado y nacimiento, sostiene Müller, son vinculantes, y, el individuo, cuando se aleja de este vínculo, no es nada. Aparentemente, sin embargo, en su caso no consideró que esta tesis —que en su presentación detallada anticipa mucho de la teoría de Marx sobre la inevitable naturaleza social del hombre (no sin razón, Müller es considerado a menudo como el primer sociólogo)— tuviese un carácter vinculante; cambió de ciudadanía sin reparos, de la misma manera que de afiliación religiosa y de rango social. El burgués protestante prusiano murió como noble ca-

6. Erich Przywara (1889-1972), filósofo y teólogo alemán perteneciente a la Compañía de Jesús.

tólico austríaco; el defensor de la nobleza rural prusiana se convirtió en el caballero de Rittersdorf austríaco. Su vida entera fue una consecución de intentos —algunos exitosos y otros fútiles— de abrirse camino hacia estratos sociales más elevados y hacia territorios bien considerados. Naturalmente, este tipo de éxito fue posible porque Müller se convirtió en el portavoz de todo grupo al que se unió. Gracias a la agilidad intelectual que sus antecedentes burgueses le proporcionaban, desempeñó la función histórica de intelectualizar las tendencias antiburguesas y de incorporarlas a los debates. Su transición hacia la nobleza es parte de la manera en que la nobleza rechazó a la burguesía.

Tras finalizar sus estudios, Müller se mudó a Berlín, pero no como un cualquiera, sino como protegido de Friedrich von Gentz[7], quien pertenecía a una generación mayor, era traductor de Burke y admiraba a Müller, en cuanto que propagador de las ideas del pensador inglés. En Berlín, Müller escribió su análisis sobre el *Estado comercial cerrado* de Fichte, en el que comparaba esta obra con las teorías económicas de Adam Smith. Este trabajo es, por tanto, donde se encuentran por primera vez *la ciencia económica inglesa y la especulación filosófica alemana*, ambas fuentes necesarias para el mantenimiento de todo revolucionario, tal y como dice la conocida frase de mediados del siglo XIX. Ciertamente, esta doctrina emergente basada en las diferencias contiene elementos que jugarán un papel crucial en las teorías revolucionarias posteriores de Feuerbach y Marx. La manera en la que el restauracionista Müller disolvió el concepto ilustrado del sujeto no difiere apenas de la manera en la que lo hicieron los revolucionarios. Las tesis de Feuerbach acerca de que no hay algo semejante al «hombre como tal» sino solo hombre y mujer, y de que el concepto de hombre implícitamente contiene su plural «hombres», y todo el resto de teorías que disolvían las abstracciones de la Ilustración, ya están presentes en Adam Müller.

La misma vehemencia que usa para polemizar con Fichte, la utiliza Müller para arremeter contra Adam Smith, cuyas teorías sobre economía no son consideradas por Müller como relativas a la nación, sino más bien a un *sistema de economías privadas.* Smith lo convierte todo en bienes

7. Friedrich von Gentz fue funcionario de carrera, teórico de la política y estadista alemán nacido en Berlín el 2 de mayo de 1764 y fallecido el 9 de junio de 1832 en Viena. Arendt le dedicó un artículo «Friedrich von Gentz. En ocasión del centenario de su muerte, 9 de junio de 1932». Este artículo fue publicado originalmente en *Kölnische Zeitung* 308 (8 de junio de 1932), y posteriormente incluido en *Ensayos de comprensión 1930-1954* (trad. de Agustín y Alfredo Serrano de Haro y G. Larrañaga Argárate, presentación de Agustín Serrano de Haro, Caparrós, Madrid, 2005, pp. 69-75).

muebles, según Müller, y no tiene en cuenta los bienes nacionales esencialmente inmuebles (las propiedades de la nobleza) y los bienes no materiales (la vida intelectual nacional).

La sucesión de conversiones comienza en el periodo subsiguiente a este ensayo. Tras aceptar una invitación de Gentz, Müller se traslada a la Viena católica. A continuación, acepta un puesto como tutor en una hacienda situada al este del Elba. Los diversos puestos relacionados con la educación irán marcando ya las distintas fases de su vida. En 1806, llega a Dresde y juega un influyente papel en la sociedad, da conferencias y siente de alguna forma que ha llevado a cabo su propósito: su doctrina filosófica basada en la diferencia se manifiesta en los elementos que han «conformado» su vida: «La nobleza y la burguesía, la libertad y la ley, la tradición y las letras son elementos opuestos» (Bülow).

Estos elementos, por cierto, ya no se perciben como polos completamente equiparables; en ese momento Müller ya ha tomado partido. Pese a haberse convertido al catolicismo tiempo atrás, y valiéndose de su versatilidad, tanto literaria como moral, continúa defendiendo públicamente la cultura prusiana. Además de Wieland, es Müller a quien se le debe reconocer la ayuda prestada a Kleist, con quien más tarde editó la publicación *Phöbus*, para conseguir llegar al público. A pesar de su tendencia claramente proaustríaca, Müller fue a Berlín —forzado por la turbulencia política— para dar conferencias sobre Federico el Grande, el mayor representante de la Ilustración. En Berlín, sin embargo, se encontró con una situación complicada debido a las actividades de Hardenberg en contra de la nobleza. Las críticas al feudalismo recogidas en los decretos de Hardenberg, incluyendo la petición de las propiedades de la Kurmark, firmadas por Ludwig von der Marwitz, le fueron atribuidas a Adam Müller.

Müller volvió de nuevo a Viena donde se vio rápidamente inmerso en la política austríaca, formó diversas alianzas dentro del círculo de Metternich y fue un habitual del Congreso de Viena. Su actividad fue finalmente galardonada con el nombramiento de cónsul general de Austria en Leipzig. Simultáneamente a su actividad política, dedicada en particular a la esfera universitaria, aparecieron publicados los escritos teológico-políticos de Müller, en los cuales no solo afirma que Dios y la Iglesia son los definitivos garantes de la política, sino en los que llega a *interpretar toda la jerarquía del Estado en términos cristianos*, lo que le sitúa en claro desacuerdo con muchos de sus seguidores actuales. La idea de que Cristo había muerto no solo por los individuos sino también por las naciones ya aparecía en su primer ensayo. Ahora al exponer la interpretación cristiana del Estado llega hasta el extremo de representar respectivamente el estado nacional de educación, defensa y alimentación como

representaciones de la creencia, el amor y la esperanza. La jerarquía del Estado, representada originalmente como algo orgánico y natural, ha acabado convertida en una institución simbólica.

Los nacionalsocialistas han recurrido sobre todo a la teoría de Adam Müller acerca del hombre dentro de la «comunidad». El concepto que tiene Müller de comunidad —en parte biológico, histórico, y religioso— es, por cierto, bastante difícil de comprender. En sus últimos escritos, sin embargo, designa claramente una representación política de la redención, como bien recalca Przywara. El individuo no puede ser redimido, y solo cuando está entre otros es «librado». Pero este librarse hacia el seno de la historia de los «camaradas en virtud del espacio compartido» o de los congéneres, y de la Iglesia, constituye solo el primer paso hacia la redención en el sentido específicamente cristiano. El nacionalsocialismo ha tomado aquello que en Müller tiene un sentido católico, y lo ha convertido en algo «pagano» y aparentemente natural, en palabras de Przywara. Ese mínimo común denominador es un aspecto puramente formal, insuficiente para convertir a Müller en una figura representativa del movimiento actual.

2

LA APARICIÓN DEL PRINCIPIO ALEMÁN DE BILDUNG *DE* HANS WEIL*

La importancia de la apasionante y reveladora investigación que Hans Weil ha llevado a cabo no reside tan solo en el rigor histórico con el que se han reformulado algunas ideas establecidas, sino también en el hecho de que permitirá aportar una base histórica a todo el debate actual en torno al concepto de *Bildung*.

Weil muestra la procedencia de la idea alemana de *Bildung* desde sus orígenes en la apropiación de Shaftesbury y Rousseau por parte de Herder, pasando por las formulaciones de Humboldt de un «ideal» de *Bildung*, hasta llegar a la aparición de lo que él llama *Bildungselite*, en cuyo ámbito tiene lugar la recepción misma del principio de la *Bildung*. El análisis de la recepción del principio de la *Bildung*, que consiste mayormente en un análisis sociológico, es la parte más importante de toda la investigación, mientras que las exposiciones previas en torno a Herder y Humboldt se centran en gran medida en motivaciones de carácter individual. Desde el punto de vista metodológico, las dos primeras partes (especialmente el capítulo sobre Herder) combinan análisis sociológico y psicológico. En términos generales, el planteamiento no se ocupa tanto de desarrollar una interpretación exacta y rigurosa de un texto determinado como de «explicar» el texto en cuestión bajo los supuestos mencionados anterior-

* Originalmente publicado en alemán en *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 66 (1931), pp. 200-205. Traducido al inglés por Susannah Young-ah Gottlieb y publicado en RLC 24-30.

Se trata de una reseña de H. Weil, *Die Entstehung des Deutschen Bildungsprinzips*, Friedrich Cohen, Bonn, 1930. Hans Weil (1898-1972) fue un estudioso del entorno de Karl Mannheim y profesor de la Universidad de Fráncfort que se ocupó del vínculo entre pedagogía y ciencias sociales. En esta institución trabajó con Paul Tillich (1886-1965) y Carl Mennicke (1887-1959) y, como ellos, tuvo que exiliarse en 1933.

mente, es decir, analizarlo de acuerdo con las «motivaciones personales» y sus «determinantes sociales» (166).

Dado que interpreta textos, Weil orienta su investigación en torno a una contraposición que deriva del pietismo, concretamente, la que se establece entre «lo mundano y la *Innigkeit*»[1]. Esta *Innigkeit* es, por su parte, equiparada con la interioridad (*Innerlichkeit*) (5). Así pues, las dos posibilidades más esenciales de la *Bildung* corresponden a esta oposición: 1) «*Bildung* como construcción de una imagen (*zum Bilde machen*)» y 2) *Bildung* como «el desarrollo de capacidades ya adquiridas (*Ausbildung vorgegebener Anlagen*)» (6). «*Bildung* como construcción de una imagen» se deriva *históricamente* de la «imaginería en general», como una tradición específicamente europea, hasta el punto de que es establecida a la manera greco-pagana (22). La influencia de Shaftesbury debe su origen a esta tradición. Por otra parte, la «*Bildung* como construcción de una imagen» se determina *sociológicamente* como «una lucha social por alcanzar la clase nobiliaria» (8). El significado de «modelo» (*Vorbild*) pertenece a ambas derivaciones; en el primer caso, como modelo histórico, y en el segundo, de nuevo, como modelo sociológico. Por el contrario, la «*Bildung* como desarrollo de capacidades ya adquiridas» representa un «comportamiento [social] sumiso» (9), en la medida en que se interpreta desde una perspectiva sociológica; cuando es entendida desde un punto de vista histórico, se convierte en un producto de la interioridad pietista.

Weil establece un principio de interpretación que exige que cualquier caso de interioridad sea entendido «desde la perspectiva de un tipo particular de 'mundaneidad'», ya que esta es, por así decirlo, la vertiente que más se manifiesta (5). De esta manera, cualquier tipo de interioridad es implícitamente entendido como dependiente de un «tipo particular de mundaneidad» y, de la misma manera, la interioridad solo se concibe como una compensación por una mundaneidad fallida[2]. Por medio de esta teoría de

1. Sobre este término, véase *infra* la reflexión de Arendt en torno a Carl Heidenreich: «un concepto imposible de traducir a ningún idioma y cuya mejor descripción (que no definición) sea quizá la de una interioridad profunda».

2. La *Bildung* «interior» es así interpretada como una compensación por una situación externa, y la tradición directa de esta «introspección», concretamente, el pietismo, queda olvidada, tal y como sucedió en el pasado. Weil cita así una carta de Humboldt a F. A. Wolf para mostrar cómo los «'cultivados', quienes estaban menos interesados en la validez de sus títulos», tenían que «cimentar esa validez de manera 'más profunda'». Pero Humboldt describe la situación de la manera justamente contraria, en concreto cuando dice que «la sombra del placer [...] para llevar una vida activa, nunca se ha extinguido en mi interior de una forma tan plena como desde que tengo una relación más íntima con la antigüedad». La diferencia debería haber sido al menos incluida en la presentación [*N. de la A.*].

la compensación, que no llega a verbalizarse, la tradición de la interioridad queda, hasta cierto punto, excluida. Sin duda, Weil apela al pietismo pero no entra en un análisis histórico de este fenómeno. El pietismo es visto solo como una herencia personal, y no se interpreta como algo que se transmita históricamente. Este tipo de interpretación está, de cualquier modo, forzada a adecuarse a la dicotomía «interioridad-mundaneidad», que no es interpretada. No obstante, para plantear cuestiones relativas a esta opción es necesario contar con una legitimación histórica: no puede ser aplicada en todas partes con el mismo derecho. En el análisis de Herder, desde mi punto de vista, esto falla de manera muy evidente. Herder es entendido en términos de una duplicidad que le es característica: las dos tendencias de la *Bildung* anteriormente mencionadas confluyen en él. Herder toma de Shaftesbury el concepto de «*Bildung* como construcción de una imagen», y de Rousseau, el de *Bildung* como «desarrollo de capacidades ya adquiridas». Weil identifica la tradición de Herder con el pietismo de su casa paterna y con su puesto de ministro protestante; es decir, considera tan solo su herencia personal y niega así por completo la posible influencia de Lessing[3].

Tal como Weil ha mostrado mediante una exposición excelente, Shaftesbury le proporciona a Herder la legitimidad de algo que él ya había experimentado: la desigualdad humana. Al establecer una analogía entre el ser humano individual y la naturaleza orgánico-vegetal, Rousseau le facilita a Herder la posibilidad de la «formación del carácter (*Charakterbildung*)» (96). De acuerdo con el origen pietista de Herder, la «*Bildung* como construcción de una imagen» es «interiorizada» de este modo. Ambas tendencias, según Weil, se orientan hacia la autonomía humana: «Al mismo tiempo, sin embargo, el principio de la *Bildung* como esfuerzo que conduce a la imagen de belleza le proporciona al individuo una autonomía de espíritu y personalidad, comparable a aquel cambio en la autonomía que Lutero había mostrado a los cristianos en la esfera de la

3. Que no aparezca ninguna consideración acerca de la influencia de Lessing sobre Herder y de la consiguiente aparición de la *Bildung* resulta bastante inquietante. El ejemplo más impactante de esta ausencia se encuentra en el pasaje en el que Weil afirma que, para Herder, «el camino es considerablemente más importante que el objetivo» (50). Esto se interpreta como la consecuencia de un «cambio de humor», cuando, a mi juicio, se trata de una referencia a la bien conocida sentencia de Lessing: «Si Dios tuviera encerrada en su mano derecha toda la verdad y en su izquierda el único impulso que mueve a ella, y me dijera: '¡Elige!', yo caería, aun en el supuesto de que me equivocase siempre y eternamente, en su mano izquierda, y le diría: '¡Dámela, Padre! ¡La verdad pura es únicamente para ti!'» [G. E. Lessing, «Acerca de la verdad», en VV. AA., *¿Qué es Ilustración?*, Tecnos, Madrid, 1999, p. 67] [*N. de la A.*].

religión» (41). Esta autonomía emerge a través del *proceso* de la *Bildung* cuyo análogo es la planta que consiste «en ella misma, a través de ella misma y para ella misma» (42). Weil trata entonces de mostrar que las reflexiones sobre la historia de Herder parten de esta concepción vegetal del ser humano, que proviene de la influencia de Shaftesbury «a través de un establecimiento de objetivos de forma estéticamente armonizadora», evoluciona con Rousseau, y se encamina hacia lo «ilimitado» del «ser humano meramente natural».

Me da la impresión de que este acercamiento a Herder subestima la importancia de la historia y con ello la de la realidad extrapersonal (como, por ejemplo, en las ideas de «destino» o «desastre») tanto para el propio Herder como para su concepción de la *Bildung*. El aislamiento del ser humano, entendido de acuerdo con la metáfora de la planta, contrasta con todas esas afirmaciones de Herder (especialmente en su ensayo *Otra filosofía de la historia*), en las que habla explícitamente de la «cadena de individuos» y de la «tradición» que forma al ser humano. De hecho, Herder polemiza directamente contra un proceso de la *Bildung* tan aislado como el que Weil describe, aunque, sin duda, la polémica no está dirigida directamente contra Rousseau, sino contra Lessing: «Si el hombre recibiera todo de sí mismo y lo desarrollara todo independientemente del mundo externo, tendríamos la historia de un hombre, pero no la de los hombres, es decir, de toda la especie humana»[4]. A través de la irrupción de la historia, y por consiguiente de una realidad sobre la cual el ser humano no tiene ningún poder, en la obra de Herder se lleva a cabo una destrucción de la autonomía humana: el ser humano es solo la «hormiga [...] sobre la gran rueda del destino»[5]. Por lo tanto, me parece cuestionable que el uso que hace Herder de la metáfora de la planta deba ser tomado con la misma seriedad con la que tomaríamos la que utiliza Rousseau. A mi juicio, los planteamientos de Weil sobre Herder se corresponderían mucho mejor con el concepto de individualidad de Schleiermacher.

Para Herder, la recepción de la historia pertenece a la *Bildung*. Según Weil, sin embargo, la historia en este sentido tiene lugar, sobre todo, en la «conectividad asociada a los sentimientos de quienquiera que esté formándose (*sich Bildenden*) de acuerdo con los modelos escogidos y sentidos». Esta afirmación es correcta pero parcial: para Herder, el «silen-

4. *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, parte I, libro IX, I, 2, trad. de J. Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires, 1959, p. 260.

5. La frase de Herder es: «¿No ves hormiga que no haces otra cosa que deslizarte sobre la gran rueda del destino?» (*Otra filosofía de la historia para la educación de la humanidad*, en *Obra selecta*, trad. y notas de P. Ribas, Alfaguara, Madrid, 1982, p. 320).

cioso y eterno poder del modelo y de una serie de modelos» está estrechamente vinculado con la *Bildung*, pero esta recepción no tiene lugar «en mayor medida a través de lo 'sentido' que de lo 'meditado'» (68); más bien tiene lugar a través de la comprensión, que es completamente neutral con respecto a la oposición entre sentimiento y pensamiento. Para Herder, que era consciente de la irrevocable singularidad de todo lo relacionado con la historia, este tipo de comprensión mantiene una cierta distancia con respecto a la realidad: distancia no solo con respecto a la historia que evoca, sino también respecto a la historia tal como fue, lo cual significa que no precisa de objetivos pedagógicos ni de connivencias[6]. Desde mi punto de vista, esta distancia de la comprensión y, en general, la idea correspondiente de la comprensión como posibilidad completamente nueva de lograr un acceso al mundo y a la realidad se tornó extraordinariamente efectiva, no solo para el principio de la *Bildung*, sino también para la élite intelectual, cuya «distancia», según Weil, la convierte en la «jueza de la cultura» (233).

Un análisis muy revelador de Humboldt, que fue el primero en convertir la *Bildung* en un «ideal», prepara el camino para la tercera parte, que se ocupa de la aparición de la élite alemana de la *Bildung*. Weil quiere convertir a Humboldt en el portador del «sentido transpersonal», que es equiparado fundamentalmente con el «sentido social». La biografía de Humboldt, sus orígenes y demás, son narrados desde este punto de vista ejemplar; siempre con respecto a la situación social y económica de la nobleza en general. De este análisis orientado sociológicamente surge uno de los mejores estudios modernos sobre Humboldt.

De este modo se ponen dos cosas de relieve: por una parte, el realismo de Humboldt («'la intuición' [...] como una manera a través de la cual se supera la oposición entre 'pensamiento' y 'sentimiento'» [91-92]), y por otra, el amor por la propia individualidad. Es cierto que Humboldt es relegado al realismo, es decir, forzado a abrirse camino en el mundo porque «ya no necesitaba su propia forma de pensamiento» —que había aprendido de la Ilustración burguesa— «como arma» (101); por otra parte, su «individualidad como posesión excepcionalmente verdadera» (103) sigue siendo algo propio, ya que ha sido totalmente individualizado. Tal y como Weil señala en una frase bien formulada, todo esto significa que «se encontró solo con aquello que le fascinaba» (142). Pero la conexión

6. En este sentido, Herder polemiza con todas las concepciones de la historia típicas de la Ilustración, las cuales ven el «objetivo» de la historia en la «Ilustración», o, al igual que Lessing, conciben la historia nada más y nada menos que como «la educadora de la raza humana» [*N. de la A.*].

entre estos dos componentes no está totalmente dilucidada: ¿Qué tiene que ver el realismo de Humboldt con el hecho de que «tuviese, en general, una relación con el mundo solo en tanto que este afectaba a su interior?» (103). Me da la impresión de que existe realmente esa conexión y que consiste en una noción humboldtiana de realismo absoluto, en la cual todo lo que es siempre permanece real, a pesar de su completo anonimato. «Esto, para mí, es un principio casi imperturbable: nada de lo que le ocurre a un hombre marcado por la bondad y la grandeza llega nunca a perecer, incluso si se trata tan solo de un sentimiento inmediato de un solo momento, que nadie reconoce. Queda marcado en su propia existencia [...] y, aunque no haya nadie presente, deja su marca, quiero decir, en la propia naturaleza muerta», le escribe Humboldt a Caroline en 1803. Esta extraordinaria noción de realismo parece cumplir ambas funciones: se toma en serio todos los acontecimientos como acontecimientos, y exige, por otra parte, que se «cultive cuidadosamente la existencia interior» (103).

Si la *Bildung* como proceso era en Herder la expresión de la creencia de que el «camino es más importante que la meta», en Humboldt, «*Bildung* como estado, no como suceso, [es] el ideal de la *Bildung* como proceso» (120). A partir de Herder, el estado de haber sido educado (*gebildet*) ha sido articulado respecto a «contenidos ideales» específicos (131), de un modo similar al principio masculino y femenino. Esta 'concentración' tenía la función de hacer posible una sinopsis. (Es más, en mi opinión, esta posibilidad de clasificación salva la autonomía de su destrucción herderiana). El objetivo de toda *Bildung* es la «objetivización de sí mismo como figura» (135), una objetivización que deviene posible en primer lugar por una acomodación estable, en la cual el individuo «sabe» lo que él es. Esta acomodación del individuo —favorecida por el hecho de que «los que han sido educados [*Gebildeten*] siempre se dirigen hacia unos pocos modelos» (143)— consigue dos cosas: primero, «que la individualización del individuo sea controlada» (143), y segundo, que el individuo individualizado sea separado de las masas de manera efectiva. La aparición de la «élite intelectual» alemana significa ambas cosas.

El resultado del intento de esbozar un esquema de una «sociología de la élite intelectual» se orienta a tres cuestiones: «1) ¿Cómo viven la *pertenencia* los miembros del grupo? 2) ¿Cómo está estructurada *sociológicamente* la élite? 3) ¿Cuál es la *base* social de la élite y sus *funciones* en la sociedad?».

Las respuestas a estas tres preguntas se pueden dar aquí solo de manera esquemática. Esta reseña pretende simplemente destacar las reflexiones innovadoras e instructivas que el libro contiene. Se considera a alguien

como parte de la élite de acuerdo con un «modo particular de ser» al que Weil llama «representativo» (154). Esta representación puede tener lugar como resultado de un logro objetivamente determinable, pero no tiene que darse de esta manera, ya que lo único que, en el fondo, concede legitimidad a un individuo es la «fe» en él (156 s.), esto es, hasta qué punto posee la posibilidad de fascinación. La relativa independencia de la élite con respecto a los logros objetivos va de la mano de su «indiferencia con respecto a la postura hacia el exterior» (161). Algo decisivo para la verdadera pertenencia de alguien a la élite es la participación en la «circulación», el tipo específico que «conserva [...] la inteligencia», cuyo portador es el «círculo» (158). En su característico rondar entre lo esotérico y lo exotérico, o, dicho de otra manera, entre la amistad íntima y las pretensiones de validez pública, el fenómeno de la élite permanece en una conexión lo más cercana posible con el «salón» (225). Lo que distingue a la élite del salón es la «distancia» como expresión personal para ser seleccionado. Esto, a su vez, está documentado y legitimado en «los grandes modelos» (161, 185), que Herder ya había recomendado para la *Bildung*. La relación con los modelos proporciona a la élite la posibilidad de un «nuevo principio de orden, que juega un papel importante para los miembros de la élite, quienes a menudo son cualitativamente muy distintos y están muy aislados los unos de los otros» (162).

La diferencia entre la estructura social de la élite y su función social convierte a sus miembros en partes ambiguas de la «clase media» (164); la clase de participación que lleva a cabo en los asuntos intelectuales le permite ser necesariamente «apolítica» (164); su posible efecto solo se da a través de «la palabra y el texto» (169). La efectividad de la élite depende por completo, sin embargo, de su «prestigio», que determina si «solo se considera a sí misma representativa» o «si es considerada de hecho como representativa» (171). La élite mantiene su legitimidad de la manera más efectiva a través del «prestigio» «cuando los grupos sociales [...] son captados desde un proceso social de circunspección» (171). Tal y como explica Weil, su función social consiste en «dar una imagen del mundo y de la sociedad, que sirve como una contraimagen total de la realidad social» (173). Un determinado tipo de alteración social y de postergación —que hace posible observar la individualidad más de cerca y tomársela más en serio— favorece la aparición de la élite intelectual a finales del siglo XVIII y a principios del XIX. La alteración social afecta sobre todo a la nobleza, puesto que esta perdió su viejo «significado funcional» dentro de los límites de la sociedad humana «como resultado de la desaparición del sistema feudal». Al mismo tiempo, por causa del «libre comercio», emergió además una gran burguesía, que no estaba espe-

cialmente interesada en el Estado; es más, la escuela del pietismo para el alma apareció y encontró un hueco entre la pequeña burguesía (192). En medio de este revuelo, según Weil, la aristocracia tradicional «no estuvo a la altura» (219), y permitió así que su lugar fuese ocupado por la élite intelectual. Algunos miembros de la nobleza incluso ayudaron a esta élite (221). En la época del romanticismo nos encontramos por primera vez con una oposición efectiva a la élite intelectual, que «proporcionó» a la nobleza tradicional «un instrumento para la justificación intelectual de un sistema patriarcal estratificado (*Ständestaat*)» (212). En este contexto, Weil presta especial atención a Von der Marwitz y a su batalla en contra de la Ilustración. Esta aclaración puramente sociológica —por la que deberíamos dar gracias— olvida sin embargo, en nuestra opinión, la tradición histórica misma, es decir, en este caso olvida una tradición que comienza con el «pequeño burgués Herder», que escribe el primer «panfleto» contra la Ilustración. Y me da la sensación de que las palabras de Von der Marwitz que Weil recoge, y que van en contra del siglo XVIII, representan una cita sorprendentemente directa de la máxima de Herder sobre el mismo tema: hacer del niño «un anciano de tres años» por medio de la inteligencia blasfema[7].

En mi opinión, el límite de las interesantes investigaciones contenidas en el libro de Weil reside precisamente aquí: en el olvido de lo histórico. Como conclusión, cabe destacar que las citas que Weil ha elegido están organizadas de forma muy hábil. No solo ofrecen un planteamiento claro, sino que también hacen posible verificar en todo momento sus afirmaciones.

7. J. G. Herder, *Otra filosofía de la historia para la educación de la humanidad*, cit., p. 282.

3

THOMAS MANN Y EL ROMANTICISMO DE KÄTE HAMBURGER*

El propósito de este estudio es encontrar una relación entre Thomas Mann y el romanticismo. Sin embargo, la preventiva preocupación expresada por la autora de que «se fuerce un encuentro entre cosas dispares» no justifica la partícula copulativa «y» que aparece en el título. Examinar de forma paralela los dos elementos solo sería legítimo en el caso de que se estableciesen conexiones reales —como, por ejemplo, históricas— y de que Mann fuese asimismo presentado como heredero intelectual de los románticos. Escoger similitudes históricamente neutras es una distorsión de la historia que falsea los dos elementos sobre los que se establece la comparación. La autora, sin embargo, rechaza la noción de llevar a cabo un estudio histórico, y hace hincapié en que su objetivo no es encontrar «pruebas de una influencia directa», por las que Mann habría utilizado los textos románticos como fuentes; lo único que pretende es aportar «unas pruebas más generales de que la herencia intelectual y la actitud que los románticos nos legaron se han incorporado de tal manera al seno de la vida intelectual alemana que su problemática fundamental ha sido luego reformulada en la obra de algunos escritores modernos, entre ellos Thomas Mann». Que el romanticismo haya entrado a formar parte de la tradición alemana, y que Thomas Mann esté también dentro de esa tradición, son hechos lo sufi-

* Publicado originalmente en alemán en *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 28 (1934), pp. 297-298. La traducción al inglés, publicada en RLC 56-57, es de Martin Klebes.

Se trata de una reseña de K. Hamburger, *Thomas Mann und die Romantik*, Juncker & Dünnhaupt, Berlín, 1932. Käte Hamburger (1896-1992) fue una germanista, crítica literaria y filósofa que posteriormente fue conocida por su trabajo en torno a la lógica de la poesía.

cientemente obvios como para que cualquier «prueba de carácter más general» resulte superflua.

El enfoque que se hace del tema parece así erróneo desde el principio. Esta sensación se ve reforzada por una utilización del todo imprecisa del término «romántico», que parece sacada de su uso en conversaciones más o menos cultas: «al visualizar la obra de este... escritor, esta apenas nos aporta un sentimiento que pudiésemos calificar como romántico». Hamburger no puede pretender que el concepto se esclarezca por el mero hecho de contraponerlo a otros dos términos, concretamente a «cincelado» y a «plástico». La autora identifica la «problemática tradicional» común a los dos como la «irresoluble conexión entre la vida y la muerte». Hasta donde nosotros sabemos, esta conexión lleva siendo un tema capital durante los últimos tres mil años; la autora, sin embargo, cree que esta conexión irresoluble constituye «el problema de toda perspectiva vital cuya orientación es básicamente irracional». Esta afirmación, aparte de confusa, es errónea.

El libro de Hamburger no está del todo desprovisto de referencias académicas. Las que aporta, sin embargo, tienen el cariz metodológico que ella misma rechazaba al principio del libro, al presentar pruebas de una influencia directa basada en las fuentes[1] (Hamburger).

1. Véase, por ejemplo, pp. 56 ss. [*N. de la A.*].

4

PRUEBA CONCLUYENTE*

El motivo por el que las historias del arte y de la literatura son las hijastras de las ciencias históricas es que las cuestiones que tratan no pueden ser examinadas adecuadamente sin esa cualidad que llamamos «el gusto» y que no pertenece necesariamente a la escala de virtudes del académico. Este desgraciado orden de cosas es por todos bien conocido y no era necesario que Victor Lange aportase nuevas pruebas al respecto[1].

Sin embargo, el autor lo ha probado de una forma prácticamente ejemplar en el volumen *Literatura alemana moderna, 1870-1940*[2]. Si alguien desea saber cómo no se debe escribir una historia de la literatura, solo tiene que acudir a este libro. Todos los autores, por muy desconocidos que sean, son citados al menos una vez, sin que en ningún momento se establezca ninguna distinción entre ellos. Escritores de tercera fila como Raabe son colocados junto a poetas de primer orden como Stifter. El siglo XX, que todavía no goza de un criterio crítico establecido, sale aún peor parado. Veamos tan solo un ejemplo, elegido al azar: «La poesía del último Rilke, de Binding y Carossa, de Rudolf Borchardt y Rudolf Alexander Schröder, de Oskar Lörke y Agnes Miegel, y los admirables poemas épicos de Albrecht Schäffer son indicativos de una evidente transición entre el desenfreno expresionista y la austeridad de una expresión más disciplinada». La cuestión es que Binding, Lörke y Agnes Miegel no son indicativos de nada, excepto de mediocridad poé-

* Originalmente publicado como «Proof positive» en *The Nation* 162 (5 de enero de 1946), p. 22.

1. Victor Lange (1908-1996) fue un renombrado germanista y profesor de la Universidad de Princeton.

2. *Modern German Literature, 1870-1940*, Cornell UP, Ithaca, 1945.

tica; que los demás sí podrían ser «indicativos» de algo, pero lo serían de una variada gama de tendencias, y que solo Borchardt y Schröder tienen alguna cosa en común.

La única prueba de que este libro fue escrito por una persona de verdad y de que no se trata de un mero almanaque que por alguna extraña razón fue a parar a la imprenta, es que cae en algunas omisiones —Mörike y Kleist en la primera parte, y Hans Blüher y la inacabada novela tardía de Hofmannsthal (*Andreas*) en la segunda—, si bien esos descuidos son casi un motivo de alivio[3].

No tendría mucho sentido hacer una reseña de una obra así de no ser por el peligro, esperemos que imaginario, de que acabe convertida en libro de texto. Provocaría que los estudiantes más inteligentes perdiesen todo interés por la literatura alemana, a la vez que surtiría a los más endebles de un terrorífico arsenal de eslóganes baratos que no tienen la más mínima relación con los autores y las obras a los que hacen referencia.

3. Wilhelm Raabe (1831-1910), novelista alemán. Rudolf Binding (1867-1938), escritor alemán que glorifica en su obra las experiencias de la Primera Guerra Mundial y que en su último escrito, *Antwort eines Deutschen an die Welt* (1933), defiende al nazismo de sus críticos. Hans Carossa (1878-1956), poeta alemán. Rudolf Borchardt (1877-1945), poeta, dramaturgo y ensayista alemán que prácticamente cesó de escribir con el triunfo de los nazis. Rudolf Alexander Schröder (1878-1962) fue un poeta y arquitecto alemán. Oskar Lörke (1884-1941), escritor, ensayista, crítico literario y poeta alemán. Agnes Miegel (1879-1964) fue una poeta alemana que escribió un poema en honor a Hitler. Albrecht Schäffer (1885-1950), escritor alemán que emigró a Estados Unidos en 1939. Eduard Mörike (1804-1875), poeta y narrador alemán. Hans Blüher (1888-1955) fue un periodista y escritor alemán, considerado uno de los mayores exponentes del movimiento de extrema derecha de liberación homosexual alemán anterior al nazismo.

5

PRÓLOGO AL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE CARL HEIDENREICH*

El trabajo de Carl Heidenreich alcanzó un reconocimiento temprano e inmediato en la Alemania anterior a la llegada de Hitler al poder. Berlín, Hamburgo y Múnich albergaron exposiciones de su obra en los años y meses previos a noviembre de 1934, fecha en la que el pintor se vio obligado a abandonar el país. El destino que corrió el arte moderno durante el Tercer Reich es de sobra conocido: los lienzos de Carl Heidenreich formaron parte del «arte degenerado» que fue retirado de los museos. Junto a los cuadros que desaparecieron de Alemania de forma temporal, un gran número de obras se perdió para siempre: aquellas que estaban por pintar y que no llegaron nunca a ver la luz del sol, aquellas que fueron sacadas del país y que ya nunca regresaron, y otras muchas que fueron pintadas lejos de Alemania y que nunca han sido expuestas en suelo alemán.

El pintor Carl Heidenreich corrió la misma suerte que el arte moderno alemán: además de sin casa se quedó sin Estado y se vio forzado a vagar por medio mundo hasta que pudo establecerse en Nueva York. Durante los largos años de exilio nunca dejó de pintar, si bien hubo de hacerlo bajo las condiciones que el destierro le imponía —la falta de reconocimiento, su condición de extranjero—, sufriendo durante largos periodos la presión de la extrema pobreza y viéndose obligado a tener que luchar para poder cubrir las necesidades básicas del día a día. Estos condicionantes no afectaron para nada a su trabajo ni a su desarrollo como pintor, ni tampoco alteraron el carácter profundamente personal de su obra artística.

* Originalmente publicado como prólogo al catálogo de la exposición *Carl Heidenreich: Gemälde und Aquarelle*, Karmeliter Kloster, Fráncfort, 1964. Una versión inglesa fue publicada en Nueva York por la Goethe House para una exposición en 1972. La Biblioteca del Congreso, donde se encuentran archivados los *Hannah Arendt Papers*, data el original inglés mecanografiado en 1962.

Durante los treinta años que pasó en el extranjero, Heidenreich continuó siendo un pintor alemán y fue capaz de preservar la misma *Innigkeit* —un concepto imposible de traducir a ningún idioma y cuya mejor descripción (que no definición) sea quizá la de una interioridad profunda[1]— que inspiró a la mejor poesía lírica escrita en lengua alemana. Este rasgo se manifiesta desde mi punto de vista en sus obras más «modernas», las cuales pertenecen a una tradición germánica que va desde Caspar David Friedrich hasta Lovis Corinth y Emil Nolde. Fiel a esta tradición, o más bien a la inspiración poética que de ella emanaba, Heidenreich se convirtió en un solitario que no sucumbió nunca a las modas pasajeras, y que justamente por esa misma razón no consiguió nunca ponerse de moda. En lugar de eso, se convirtió en uno de los pocos pintores de arte moderno completamente autónomos e independientes, capaz de asimilar y poner en práctica la fantástica frase pronunciada por Juan Gris: «... si no estoy en posesión de lo abstracto, ¿con qué voy a controlar lo concreto? [...] si no estoy en posesión de lo concreto, ¿con qué voy a controlar lo abstracto?».

La mayor parte de la obra de la obra de Heidenreich está formada por paisajes en los que queda de manifiesto su extraordinaria sensibilidad hacia la tierra y hacia los hombres que la habitan. Durante su juventud, fue un retratista excelente, comparable a Modigliani, pero no continuó por ese camino (a causa quizá de que, para su gusto, los modernos de la época no eran lo suficientemente cercanos ni naturales, sino que se mostraban demasiado interesados por la expresión de su supuesta vida interior, y eran, por así decirlo, excesivamente sofisticados). En todo caso, la obra creada a lo largo de treinta años de dedicación incansable y exclusiva al trabajo artístico nos muestra una extensa serie de retratos de distintos lugares de la tierra conforme los fue encontrando allá donde le llevaron sus vagabundeos: España, Francia, Nueva York, México, Alaska, el Pacífico, etc. Todos estos cuadros y acuarelas están elaborados a partir de los colores básicos más característicos y llamativos de las distintas partes del mundo. En todas y cada una de las obras queda patente la capacidad de ver y representar esos elementos básicos, ese acorde fundamental con todas sus posibles modulaciones.

Conviene no pasar por alto el hecho de que haya sido Nueva York el lugar donde este talento independiente y lleno de poesía ha encontrado su propio grupo de fieles admiradores. Los amigos de la obra de Carl Heidenreich son bien conscientes de lo maravilloso que resulta convivir con sus cuadros, y de que es al estar expuestos en la pared de alguna casa cuando estos alcanzan el máximo nivel de su belleza.

1. Para una reflexión más amplia acerca del concepto de *Innigkeit* véase *supra* «*La aparición del principio alemán de* Bildung, de Hans Weil».

6

DISCURSO DE RECEPCIÓN DE LA MEDALLA EMERSON-THOREAU*

Señor presidente, señor Trilling, miembros de la Academia, señoras y señores:

Les doy las gracias. Ser reconocida siempre es algo positivo, y poder entrar a formar parte de este organismo, cuyo distintivo es la forma tan excepcional que tiene de aunar las artes y las ciencias, supone un reconocimiento que es todavía más especial puesto que ha sido concedido por los propios colegas. Ser distinguida con un honor como este quizá no sea más importante que recibir un reconocimiento, pero sí algo diferente. Podemos llegar a pensar que tenemos derecho a un reconocimiento, lo podemos ganar pese a que no lo merezcamos necesariamente, sin embargo, nunca ganamos o nos merecemos un galardón o un premio honorífico. Estos premios se otorgan de forma libre y gratuita, y para mí al menos, más que un reconocimiento son un gesto de bienvenida, y si positivo es el reconocimiento, mucho mejor es la bienvenida, precisamente porque se trata de algo que no podemos ganarnos o merecernos.

Recibir la medalla Emerson-Thoreau tiene para mí un significado todavía más especial. En cierta ocasión, Hermann Grimm le escribió a Emerson lo siguiente: «Cuando pienso en Estados Unidos, pienso en usted, y Estados Unidos se me aparece como el primer país del mundo». No solo a lo largo del siglo pasado, sino en el primer tercio de este, Emerson era uno de los pocos autores estadounidenses con quien nosotros, que crecimos y fuimos educados en Europa, estábamos estrechamente familiarizados antes aún de venir a este país. Para mí, siempre había sido una especie de Montaigne americano, y no hace mucho descubrí con alborozo lo cer-

* Discurso pronunciado en la Academia Estadounidense de las Artes y las Ciencias el 9 de abril de 1969.

cano que el mismo Emerson se sentía del ensayista francés. Según cuenta, cuando lo leyó traducido por primera vez, tuvo la impresión de «que yo mismo había escrito aquel libro en una vida anterior, con tanta sinceridad hablaba a mi pensamiento y experiencia» (*Diarios*, marzo de 1843)[1]. El paralelismo más evidente entre Emerson y Montaigne es que los dos, más que filósofos, son humanistas, y que, por lo tanto, más que sistemas escriben ensayos, y más que libros, aforismos. (Esta fue, por cierto, la razón de que a Nietzsche, la oveja negra de los filósofos, le gustara tanto Emerson). Los dos reflexionaron principal y exclusivamente acerca de cuestiones que afectaban al ser humano, y los dos vivieron una vida dedicada al pensamiento. «La vida», decía Emerson, «consiste en lo que un hombre piensa a lo largo del día». Este tipo de pensamiento no puede convertirse en una profesión, ni ser más importante que la vida misma, de aquí que la suya no sea la *vita contemplativa*, la forma de vida de los filósofos que han hecho del pensar su profesión. Los filósofos, por lo general, son animales bastante serios, mientras que lo que llama la atención tanto de Emerson como de Montaigne es su serenidad, una serenidad que en ningún caso cae en el conformismo o en la complacencia —«me gusta más la gente que dice que 'no' que la gente que dice que 'sí'», anotó Emerson—, sino en una alegría dominada por una melancolía tranquila y resignada: «Todos los hombres son necesarios, pero ninguno lo es en exceso». Esta alegría, que podríamos calificar de inocente, especialmente en el caso de Emerson, es quizá la mayor dificultad a la que nos enfrentamos. Cuando, en uno de los mejores poemas de Emerson, leemos: «Entre todo lo que es malo, a través de todo lo repugnante / se oye repicar una alegre canción. / Incluso en lo más oscuro y deleznable... / Ahí siempre suena. Incluso entre lo que yace como lodo y excremento... / Ahí siempre, siempre suena», estoy convencida de que nos invade más un sentimiento de nostalgia que de afinidad. De lo que se ocupaba Emerson, tal y como en una ocasión mencionó al hablar del «verdadero predicador», era de una «vida pasada a través del fuego del pensamiento», y sea lo que sea lo que ese fuego pueda hacerle, comparada con la nuestra aquella era una vida apacible y a salvo, sobre todo, de los malos pensamientos.

En Emerson, por tanto, encontramos lo que en épocas pasadas se daba en llamar «la sabiduría», y que es algo que ni ha abundado mucho ni ha tenido nunca una excesiva demanda. Incrustado en medio de esta sabiduría hay un pensamiento profundo y una capacidad de observación que para nuestra desgracia hemos perdido, y que no nos vendría nada

1. *Hombres representativos*, trad. de L. Echávarri, Losada, Buenos Aires, 1943, p. 107.

mal desenterrar, ahora que nos vemos forzados a volver a pensar en qué consisten las humanidades. Para este gran humanista, las humanidades eran simplemente las disciplinas que trataban acerca del lenguaje (que no hay que confundir con la lingüística), y en el centro de todas estas reflexiones en torno al lenguaje, Emerson colocaba al poeta: «el Bautista, quien crea el idioma». Permítanme que concluya leyendo unas líneas que representan en mi opinión la confesión definitiva de este auténtico humanista. El poeta, escribe, pone «nombres a las cosas, a veces por su apariencia, a veces por su esencia; dándole a cada una el suyo y no el de otra; regocijándose, por tanto, con la facultad intelectual, la cual halla a su vez deleite en tal separación o límite. Los poetas crearon todas las palabras, y por eso el lenguaje es el archivo de la historia y, hay que decir, una especie de mausoleo de las musas. Pues, aunque el origen de la mayoría de nuestras palabras se ha olvidado, cada una era al principio un golpe de genio, y lograba credibilidad en su uso al simbolizar el mundo para el primer hablante y el primer oyente. La ciencia de la etimología enseña que la palabra más muerta fue una vez una resplandeciente estampa. El lenguaje es poesía fosilizada»[2].

2. R. W. Emerson, «El poeta», en *Obra ensayística*, trad. y prólogo de C. Jiménez Arribas, Artemisa, Valencia, 2010, p. 231.

Hannah Arendt

Nace en 1906 en Hannover (Alemania) de padres judíos procedentes de Prusia Oriental. Arendt se referirá a su familia como «un típico entorno de judíos alemanes asimilados». Entre 1924 y 1928 cursa estudios de filosofía, teología protestante y filología griega, siendo alumna, entre otros, de M. Heidegger, E. Husserl, K. Jaspers y R. Bultmann. En 1928 se doctora con Jaspers presentando una tesis sobre el concepto de amor en Agustín. En 1933 decide emigrar y, tras permanecer en París hasta 1940, fija desde 1941 su residencia en Estados Unidos, obteniendo en 1951 la nacionalidad estadounidense. Ahí trabajará primero en actividades docentes y de periodismo político, luego como investigadora independiente, conferenciante y profesora visitante en numerosas universidades. En 1959 recibe el premio Lessing de la ciudad de Hamburgo; en 1967, el premio Sigmund Freud de prosa científica. En 1961 asiste como reportera al juicio de Eichmann en Jerusalén. Entre 1967 y 1975 es profesora en la New School for Social Research. En 1975 viaja por última vez a Europa, donde visita a Heidegger. Muere en Nueva York ese mismo año. De Hannah Arendt ha sido publicado en esta misma Editorial *Lo que quiero es comprender. Sobre mi vida y mi obra* (2010).